فولفغانغ كايزر

العمل الفني اللغوي

مدخل إلى علم الأدب

ترجمة وتقديم

أبو العيد دودو

الجزء الثاني



دار الحكمة

فولفغانغ كايزر



العمل الفني اللغوي

مدخل إلى علم الأدب

ترجمة وتقديم أبو العيد دودو

الجزء الثاني

WOLFGANG KAYSER

DAS SPRACHLICHE KUNSTWEREK
EINE EINFÜHRUNG IN DIE LITERATURWISSENSCHAFT

Siebente auflage
FRANCKE VERLAG BERN UND MÜNCHEN



دار الحكمة

العمل الفني اللغوي ـ مدخل إلى علم الأدب ـ الجزء الثاني

الإيداع القانوني : 2000 - 219

ردمك : 9961-906-10-1

الباب الثاني

مفاهيم النظرية التركيبية

الفصل السابع

المضمون

1 - تفسير الشاعر

كان ألكسندر هيركولانو (Alexandre Herculano 1877-1810)، الذي يعتبر إلى جانب المايده غاريت مؤسس «الرومانسية» في البرتغال، قد نشر عام 1844 الرواية التاريخية الشهيرة «أويريكو Eurico»، التي عرض فيها سقوط الدولة الغوطية الغربية بعد الفتح العربي. فما أن يشرع القارئ في قراءة الرواية حتى يجد بعد قليل صفحات، لا تنتمي إلى القصة، وإنما تنتمي إلى الكتاب. والمؤلف يوجه حديثه في «المقدمة» مباشرة إلى القارئ ليروى له قصة الكتاب وكيفية وصوله إليه وطبيعته الحقيقية. وهناك نجد هذه الجملة: «لقد نشأ هذا الكتاب عن فكرة العزوبة الدينية وعن تبعاتها وعن الآثار القليلة، التي وجدتها في المأثورات الرهبانية». ونحن نفهم لماذا كتب المؤلف هذه الجملة. إنه يريد بها أن يسهل على القارئ فهم الرواية، وهو يفعل ذلك حين يعرض المعنى الموحد ويحدد المركز الفكري، الذي يستند عليه كل شيء. والفكرة ليست ساكنة ثابتة، وإنما هي مقلقة مريبة. فقد أفعمت المؤلف، كما ذكر ذلك في المقدمة، بتوترها منذ أيام شبابه، وهي مشكلة بالنسبة إليه.

ومفهوم الفكرة، الذي يرشدنا أديب إليه، قد يكون مفهوما تركيبيا من أقوى الأنواع. والفكرة ما هي إلا تركيب المضمون الفكري، فالمادة والقصة والحافز -هذه كلها تابعة لها ومجرد أجزاء بالمقارنة إليها. على أنه من واجبنا قبل أن نقدم على عرض هذا المفهوم بشيء من التفصيل، الذي تشير إليه المفاهيم التركيبية للمضمون بصفتها مستنده الحقيقي، أن نورد أمثلة أخرى يتحدث فيها المؤلفون عن الفكرة التي يقوم عليها عملهم الفني.

بعد صدور «مدام بوفاري» لفلوبير، أقامت «الوزارة العمومية» دعوى على المؤلف والناشر. وبلغت كلمة المدعى الملكي القمة في قوله: «إن العمل ليس أخلاقيا أساسا "L'oeuvre au fond n'est pas morale"، ثم في قوله: «وأصر على أن رواية مدام بوفاري، من وجهة النظر الفلسفية، ليست أخلاقية "Je soutiens que le roman de Madame Bovary, envisagé du point de vue philosophique, n'est point moral".

لقد نظر إلى القضية هنا نظرة تركيبية أيضا، فالأمر يتعلق بالكتاب كله، إذ يتصل بالجانب الفكري، والجانب الفكري يؤخذ من وجهة النظر الفلسفية. على أن المسألة فيما يبدو لا تخص إدراك «فكرة» بالمعنى الذي أراده ألكسندر هيركولانو، أي بمعنى المشكل. فالأمر يتصل بحل المشكل، يتصل بوجهة النظر التي وضع الكتاب على أساسها والتي تنفذ إلى أعماق القارئ. وإذا كان المؤلف أو أية شخصية أخرى لا تدين البطلة في داخل الرواية، فإن المدعى العام يرى في ذلك دعوة غير مباشرة إلى «الخيانة الزوجية»، وهي الفكرة غير الأخلاقية بالنسبة إليه. أما محامي الدفاع فقد أراد على العكس من ذلك أن يبرهن على أن تفسير المؤلف كما أخبره بذلك بصورة واضحة، كان صائبا:

"Il affirme devant vous que la pensée de son livre, depuis la première ligne jusqu'à la dernière, est une pensée morale, religieuse ... pouvant se vertu par l'horreur du vice? traduire par ces mots: l'excitation à la

– «إنه يؤكد أمامنا أن فكرة كتابه، من الصفحة الأولى إلى الأخيرة، هي فكرة أخلاقية دينية ... يمكن أن تترجم بهذه الكلمات حض على الفضيلة باستفظاع

الرذيلة» وصدقت المحكمة ذلك "un but éminnement moral" - «بغرض أخلاقي في غاية الكمال». وهو أن

"que l'auteur a eu principalement en vue d'exposer les dangers qui résultent d'une éducation non appropriée au milieu dans lequel on doit vivre, et que, poursuivant cette idée, il a montré la femme, personnage principal de son roman, aspirant vers un monde et une société pour lesquels elle n'était pas faite, malheureuse de la condition modeste dans laquelle le sort l'aurait placée, oubliant d'abord ses devoirs de mère, manquant ensuite à ses devoirs d'épouse, introduisant successivement dans sa maison l'adultère et la ruine, et finissant misérablement par le suicide, après avoir passé par tous les degrés de la dégradation la plus complète et être descendue jusqu'au vol ..."

- «أن المؤلف أراد عرض الأخطار، التي تنجم عن التربية السيئة في الوسط، الذي يجب على الإنسان أن يعيش فيه. وقد أظهر، وهو يواصل طرح هذه الفكرة، المرأة، وهي الشخصية الرئيسية في الرواية، أثناء طموحها إلى عالم ومجتمع لم تخلق لهما، وهي شقية بظروف الحياة، التي هيأها لها القدر، ناسية أولادها وواجباتها بصفتها أما، ومخلة ثانية بواجباتها بصفتها زوجة، مدخلة إلى بيتها على التتابع البغاء والهلاك، منهية حياتها على صورة تعسة بالانتحار، بعد أن مرت بكل درجات المهانة البالغة وانحطت إلى حد السرقة ...»

لدينا هنا، كما نرى، رأيان قطريان في تفسير الرواية يختلف أحداهما عن الآخر. ونرى كذلك أن لهذا الاختلاف علاقة باختلاف آخر: لقد قرأ المدعي العام الكتاب على أنه خيانة زوجية، فقبلت المحكمة ذلك، في حين أنها من وجهة نظر المؤلف قصة إنسان، وقع في نزاع مع محيطه بناء على صبوات معينة وعلى تربية معينة.

فإذا نحن وصفنا هذه العلاقة المادية بأنها إلى حد ما فكرة أو مشكلة، وهذا يعني بالمعنى الذي أراده ألكسندر هيركولانو، فإن فكرة «مدام بوفاري» تماثل على نحو جلي فكرة «هاينريش الأخضر» لغوتفريد كيلر، كما أوضحها المؤلف نفسه. فقد

تحدث عنها في رسائله أكثر من مرة، إلا أنه لم يستعمل بطبيعة الحال كلمة «فكرة»، وإنما استعمل كلمة «مغزى» أو «هدف»، وها نحن نورد هذه الفقرة: «كان لي هدف مضاعف، فقد أردت أن أظهر مدى قلة الضمانات، التي تقدمها دولة ما مهما كانت مستنيرة حرة، مثل دولة تسوريخ، لتربية الفرد تربية متينة، هذا من جهة، وأردت من جهة أخرى أن أسجل مسار العملية النفسية في طبيعة بعيدة الغور، تساير التدين العاطفي العقلي المتصل بالعقيدة الكلية وتعاني من الضعف، على استنارتها، في هذا العالم الراهن، ومن المظاهر الحتمية، التي تتخذها بناء على معيار تلقائي وهمي ناجم عن ذلك التدين الغريب، فتضمحل بسببه». وإلي جانب هذه الفكرة الموحدة للموضوع يضع كيلر، مثل فلوبير تماما، فكرة أخرى، تتمثل في حل المشكل، في المغزى والهدف الخلقي. وهو لا يفعل ذلك بمناسبة محاكمة، وإنما في رسالته، التي يعرض فيها عمله الفني على أحد الناشرين: «مغزى روايتي هو أن ذلك الشخص، الذي يعجز عن النجاح في حفظ توازن العلاقة بين شخصه وبين أسرته، يعجز كذلك عن أخذ مرتبة فعالة مشرفة في الحياة الحكومية». وقد أكد كلير في الرسالة نفسها أن الرواية ليست «نتيجة لقاعدة نظرية مغرضة بحتة»، ليست «مجرد كتاب مغرض ممل»، لأن مصدرها تجاربه الخاصة. والفكرة (بصفتها وحدة معنوية تتصل بالمضمون الموضوعي وبصفتها موعظة على حد سواء) لم يتم الوعي بها إلا في مرحلة متأخرة. وبذلك يظهر لنا نوع آخر من عملية الخلق يختلف عما ذكره ألكسندر هيركولانو من أنه انطلق من هذا المشكل. وهكذا يتضح كذلك أن كيلر كانت له «أهداف ثانوية» من الكتاب، حتى إنه أعرب هو نفسه في مناسبات أخرى عن ارتيابه في وحدة الفكرة المعنوية وقوتها الشكلية. وبناء على هذا فقط يمكننا أن نفهم لماذا غير كيلر النهاية عندما أعاد كتابة الرواية. فالهلاك لا يصل البطل في النسخة الثانية، وإنما يعيش حياة هادئة متأملة. ولم يكن هذا، كما هو عليه الأمر في مسرحية «نورا Nora » لابسن وأعمال أخرى، انحرافا في العمل مراعاة للجمهور. فقد كان كيلر على يقين من أنه قد بلغ «النهاية اللطيفة» دون النيل من جدية المغزى الأصلي. «هناك من النقاد طبعا من اعتبر النهاية الجديدة تصدعا: فالفكرة تتطلب الهلاك. ومما زاد في الطين بلة أن قراء آخرين لم يشعروا إطلاقا بأن هلاك البطل

في الصورة الأولى كان مقنعا. ومن هنا نرى مدى دلالة فهم الفكرة وتوفرها بصورة مطلقة بالنسبة إلى العمل الفني وبالنسبة إلى النقد أيضا.

ونقدم فيما يلي، كشهادة أخرى للشعراء حول ظاهرة الفكرة، الكلمات الشهيرة، التي قالها غوته لايكرمان عام 1827: «ها أنت تأتي وتسألني أية فكرة أردت تجسيدها في كتابي «فاست؟» -كما لو أنني أعرف ذلك أنا نفسي وأعرب عنه! - من السماء عبر العالم إلى الجحيم. - قد يكون هذا شيئا ما عند الضرورة، على أنه ليس فكرة، وإنما هو مجرى الحدث. ثم إن هناك شيطانا يخسر الرهان وإنسانا يطمح دوما إلى الأفضل، يجب إنقاذه من ضلالات عويصة. قد تكون هذه فكرة مؤثرة حقا، تفسر بعض الأشياء، ولكنها ليست فكرة يقوم عليها الكل، والمشهد المفرد بشكل خاص. لقد كان في الواقع من الممكن أن يصبح ذلك شيئا جميلا لو أنني كانت لي حياة غنية موفورة الثراء متنوعة إلى حد كبير كتلك الحياة التي صورتها في فاوست، أحببت تنظيمها في خيط رفيع تجسده فكرة واحدة متواصلة».

ويضيف غوته إلى ذلك شهادة مهمة تخص طريقة الخلق عنده: «وعلى العموم ليس من طبيعتي بصفتي شاعرا أن أسعى إلى تجسيد شيء مجرد، فأنا أتلقى من داخلي انطباعات، وهي انطباعات ذات طبيعة حسية ممتلئة بالحياة، متنوعة كل التنوع ومختلفة اختلافا كبيرا كما تقدمها لي مخيلتي النشيطة. ولم يكن لي بوصفي شاعرا أن أفعل شيئا آخر غير تصوير مثل هذه الانطباعات والآراء من الناحية الفنية وصياغتها صياغة تامة وعرضها على الناس بصورة حية بحيث يتلقون نفس الانطباعات عندما يسمعون ما كتبت أو يقرؤنه ... كلما كان الإبداع الشعري أبعد ما يكون عن المقارنة وأكثر غموضا بالنسبة إلى العقل، كان ذلك أفضل ...».

لقد اعترف غوته مرة واحدة فقط أنه اتبع فكرة معينة وهو يؤلف «الأنساب المختارة»، وكثيرا ما قارن طريقته هو بطريقة شيلر «الذي كثيرا ما كان ينطلق من الفكرة». ومن الواضح جدا أن لغوته في مثل هذه الملاحظات حكما قيميا على الدوام. فالأعمال، التي تقوم على فكرة مركزية مفهومة حقا، أقل ريبة عنده من الناحية الشعرية من الأعمال «غير القابلة للقياس». على أن الملاحظة الأكثر صوابا

بالنسبة إلى موضوعنا الحالي هي أن فاوست ليس له وسط فكري يدركه العقل، ليس له فكرة، يتسم تنظيم كل شيء على أساسها .

هناك بطبيعة الحال تصريحات أخرى لغوته، لا تلغي تماما وجود الفكرة في عمله الفني، وقد عثر العديد من المفسرين، بناء على إشارة من هذا النوع، على الفكرة في قول الملائكة:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen

نجا العضو النبيل
في عالم الأرواح من الشر:
فمن يسعى دوما بنشاط
نستطيع نحن تخليصه.

بينما وجد الآخرون في السطور التالية:

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen
Begenet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen

وحتى إذا كان الحب
من فوق قد شارك فيه

تلقاه الزمرة السعيدة

بالترحاب القلبي.

إنها تنتمي إلى المركز الفكري. وقد فهم «الإنسان الفاوستي» على أنه فكرة، وجدت لها دلالة، ساعد عليها شبينغلر (Spengler 1936-1880) خارج العمل الفني وفي معنى غير أدبي تماما. ومن جهة أخرى ينفي ف. بوم Böhm، مؤلف كتاب «فاوست –اللافاوست Faust-der Nichtfaustische» وجود أي ارتباط لهذه الفكرة بالعمل الفني، وعلى هذا فإن صراع الآراء حول المغزى الأخير لفاوست سيبقى حيا مفتوحا مثلما هو الأمر في المغزى الأخير بالنسبة إلى هاملت والملك لير والدون كيخوته، وملاحم العصور الوسطى، وبعض الأشعار الرمزية، وهذا لمجرد ذكر بعض الأمثلة، التي لا تشغل فكر «الخبراء» وحدهم في توتر دائم.

لقد أرتنا شهادات الكتاب المذكورة أن المفهوم التركيبي «للفكرة» لا يستعمل في الدراسة الأدبية دون قيد. فهناك بعد أسئلة ملحة تتطلب الجواب، منها: أتوجد فكرة في كل أدب؟ وماذا يفهم من الفكرة على الإطلاق؟

هناك رأيان مختلفان اتضحا لنا فيما سبق، وجدنا الرأي الأول عند ألكساندر هيركولانو وفي كل عمل –باستثناء فاوست– مذكور. وقد دلت «الفكرة» هنا على الوحدة المعنوية للعالم الشعري، الذي يضج في ذاته بتساؤل مضطرب، ففي «أويريكو» يجب، حسب وجهة نظر المؤلف، أن يدرك العالم كله من منظور العزوبة، وفي «مدام بوفاري» يجب أن يفهم كل شيء في علاقته بمشكلة العلاقة غير المتكافئة لإنسان تم تكوينه وتربيته بطريقة نمطية مغايرة. وقد قدم كيلر فكرة مماثلة بالنسبة إلى «هاينريش الأخضر».

وقد وردت الفكرة فضلا عن ذلك بمعنى ثان، وهو أن على القارئ أن يتخذ الخلق بمثابة جواب على المشكلة. فالفكرة هنا فرضية خلقية سهلة الإدراك، من المفروض أن تأثر في القارئ.

نكتشف منذ اللحظة الأولى أن هناك اتصالا بطريقة من طرق التفكير، كانت لها السيطرة المطلقة حتى القرن الثامن عشر، وكان على كل أدب أن يؤدي وظيفته على أساسها، إذ كانت كتب فن الشعر لا تزال في القرن الثامن عشر (بوب وغوتشيد) تتطلب أن تنطلق العملية الشعرية من جملة خلقية مجردة، يجب على الشاعر بعدئذ أن يجد لها المادة المناسبة ويصوغها بناء على معايير الفن الشعري. والظاهر أن مثلي فلوبير وكيلر يؤكدان أن التأليف، كيفما كانت طريقة التصور، يمكن أن يتم على أية حال تحت سيطرة الفكرة المحددة ويتمكن فيها من القوة المغناطيسية، التي تجعل من الأجزاء كلها وحدة.

وهنا أيضا نجد شكوكا تعرب عن نفسها، فقد نفى كيلر صراحة أن يكون قد أدرك الفكرة في البداية. وقد يعترف من عرف روايته أن الإنسان يستطيع أن يقرأ داخليا أو خارجيا فكرة: سو أمورك وأوضاعك، ولكنه لن يعترف أبدا بأن هذه الفكرة هي الوسط المنظم والمشكل للعمل الفني، كما هو الأمر مثلا في رواية ريتشردسون، التي يتوقف فيها المعنى والشخصية على فضيلة معينة. وكذلك سيعرف كل من يقرأ «مدام بوفاري» على حين غرة أن الكتاب من السطر الأول والأخير إنما هو تخويف من الإثم «وحض على الفضيلة excitation à la vertu» وقد حدد الغرض من الدفاع أمام المحكمة بوضوح كلمات المؤلف بهذا الصدد. أما عن نشأة الرواية فمن المعروف أن فلوبير لم يحدد لها فكرة خلقية في البداية، ثم بحث عن مادة لها، وإنما استمد الإيحاءة الأولى من كلمة نشرت في جريدة من الجرائد. (إلا أن ذلك لا ينفي بطبيعة الحال أنها وجدت تربة مناسبة تخللتها الأفكار، ومن ثم أصبح من الممكن إخصابها)

وليس ثمة من حاجة لمناقشة ما إذا كان الشعراء قد انطلقوا في العصور، التي مجدوا فيها المنفعة والمتعة prodesse et delectare، على الدوام من فكرة خلقية أو اتخذوا على الأقل مغزى خلقيا مفهوما باعتباره وسطا منظما. إن المثل الذي ضربناه من شكسبير يكفي لنفي ذلك.

ومع هذا فعلى مفسر العمل الفني أن يحسب حساب مثل هذه الاحتمالات وأن يسائل العمل الفني عن ذلك. ويرينا تاريخ الأدب أيضا أن أسئلة من هذا النوع لم

تكن بالنسبة للمراحل المتأخرة من القرن الثامن عشر مما يستغنى عنه. فهناك أعمال كثيرة استعملت الفكرة بمعنى المشكلة، بمعنى الوحدة المعنوية لإطار موضوعي، وبمعنى اختيار مشكل قائم حاضرا، يعطى من خلال العمل الفني حلا واضحا، يتخذه القارئ بمثابة موعظة ودعوة: بهدف تغيير موقف الحاضر العويص. وهذا النوع من الأدب يطلق عليه اسم الأدب الهادف.

لقد تحدث تاريخ الأدب عن أعمال، تمت فيها الدعوة إلى تحرير المرأة، وانتقدت فيها الأوضاع الاجتماعية والحكومية والدينية، وكان الغرض من ذلك تغيير الأوضاع القائمة. وهناك كذلك أشعار ما هي إلا إعلانات كتبت شعرا. ومن مميزات هذه الأدبية أنها تشيخ بسرعة. ذلك أن مفهوم الأدب الهادف مرتبط إرتباطا مباشرا بالمواقف المعقدة الراهنة. من المؤكد أنه ليس من السهل دائما إقامة حد فاصل، إلا أن الموعظة الأخلاقية بواسطة «رواية نمطية»، وعن طريق قصة لا تعد من الأدب الهادف.

ومن مهمات البحث أن يفحص بدقة الأوضاع، التي وصلت إليها الأمور حاليا. وسيكون من الصعب في أغلب الأحيان تصنيف عمل كامل من أول وهلة، فبعض الأعمال تؤثر في البداية بصفتها أدبا هادفا، ومن الجائز أن يكون المؤلف قد قصد ذلك أيضا، ثم يتضح مع تقدم الزمن أنه من الممكن قراءتها بشكل آخر. وتعبر «رحلات أوليفر» لسويفت (Swift 1745-1667) مثلا شهيرا على ذلك. ومما يعد خارج الأدب الهادف روبنصون، ودون كيخوته، وهما مثالان واضحان على الانزياحات القوية فيما يتصل بتفسير المضمون المعنوي أو الفكرة. إلا أن الأمر يختلف بالنسبة إلى روايات زولا، التي تبدو أكثر إغراقا في الغرضية، بل في «الأخلاقية» مما كان منتظرا من نظرية المؤلف.

يشكل الأدب الهادف الحقيقي منطقة على هامش الأدب، ويبدو جوهره فيه غائما. فحيثما تستعمل الصورة الموحية للغة لمجرد إبراز الأفكار، وحيثما تقتصر مهمتها الفعلية على نقل مفهوم ما إلى الواقع، يقف مثل هذا «الخطاب» على مستوى واحد مع الوسائل الأخرى المتصلة بالمناقشات الفكرية. وبما أن موضوعه كله يصاغ

على أساس الفكرة الواضحة، بمعنى تركيبه بصورة منطقية تماما، فإنه يفقد كل ما هو «غير قابل للقياس» في مجال الأدب والشعر. ويفقد الموضوع كذلك قيمته، إذ هو مجرد عمل تركيبي مساعد لبلورة الفكرة التي هي مستقلة عنه تماما. وبذلك تنتفي العلاقة المتبادلة، كما ينتفي في النهاية التماثل بين الشكل والمضمون، الذي تتضمنه طبيعة الفنون كلها، وسنعود إلى الحديث عنه فيما بعد. فإلى أي حد ينتمي عمل فني إلى هذا الأدب الهادف، وإلى أي حد يكمن فيه مثل هذا الهدف، ثم إلى أي حد ساهم في عملية التشكيل، كل هذا سنتناوله في بحوث مفردة.

إن الشيء الأهم بالنسبة إلى الدراسة الأدبية هو المفهوم الآخر من الفكرة بصفتها وحدة معنوية مقلقة لعالم شعري. وقد ذكرنا فيما سبق أن غوته نفسه كان قد رفض وجود الفكرة بالنسبة إلى كتابه فاوست وأن هناك إلى جانب فاوست أعمالا كثيرة في الأدب العالمي، لم يقم دليل مقنع على وجود هذه الوحدة المعنوية. ومع ذلك يشعر كل قارئ أو مشاهد بانجذاب مستمر نحو القيام بهذه التجربة. ذلك أن العمل يتكشف في النهاية دائما عن وحدة، ويشعر الفكر بصورة مستمرة أنه مطالب بالعثور على الوسط الفكري للعمل الفني، الذي تنبجس منه حياته.

2 - اقتراحات ديلثي

قبل جيلين وقع في هذا الموضع بالذات تحول في الدراسة الأدبية وفي تاريخ الأدب، نجم عن مسار تحرير العلوم الإنسانية من قيود مناهج العلوم الطبيعية. فحين اهتمت العلوم الإنسانية بخصوصياتها، طالعتنا ظواهر مثل الروح، والفردية، والتاريخ، والثقافة، والشكل، والمعنى، والإدراك وغير ذلك من الأسئلة، التي كانت تتطلب أجوبة جديدة. وإذا كانت الدراسة الوضعية للأدب قد اكتفت في القرن التاسع عشر بالانشغال بالمسائل الفلسفية والظواهر التحليلية وسعت إلى التقدم فوق أرضية صلبة تماما، مما جعلها تتخلى قصدا عن دراسة مسائل العمل الفني المتصلة بما وراء الطبيعة، فقد بدا أن ذلك كان منافيا لجوهر العلوم الإنسانية

وإمكانياتها الخاصة وما كان يجوز الاقتصار عليه دونها. وكان الفيلسوف ديلثي هو الذي حاول قبل كل شيء، كما فعل حين وضع الأسس الإنسانية لعلم النفس، أن يحدد المقومات النظرية الإنسانية لدراسة الأدب. ولقد كان غياب نظام نهائي ثابت بالذات، وكذلك التطور المتواصل للأفكار الذاتية، قد جعلا منه واحدا من أكبر الرواد.

كان الأدب بالنسبة إلى ديلثي تفسيرا للحياة، فالأمر يتعلق عنده بالمضمون المعنوي للأعمال الفنية، وإذا كان قد توفر على حس فني رقيق، اتضح خاصة في الجزء، الذي يتضمن مقالات «التجربة والشعر Das Erlebnis und die Dichtung» قد حال بينه وبين الوقوع في النظرة الأحادية، فإننا نحس مع ذلك عنده وعند تلاميذه الميل إلى عزل المضمون المعنوي في الأعمال الفنية وإهمال الخصائص الجوهرية الأخرى للأدب. كان تماسك العمل الفني ووحدته قد ضاعا عن حيز النظر بسبب ذلك، وزاد من حدة هذا الأمر ما وضعه ديلثي للأدب من أهداف ذات طبيعة ملحة.

«كل أعمالي ما هي إلا أجزاء من اعتراف كبير» - هذه الكلمة لغوته، وهي كثيرا ما تذكر، أضرت إلى حد كبير بالدراسة الإنسانية مثلما أضرت كلمة بوفون، التي سارت في نفس الاتجاه، بالدراسة الأسلوبية: «الأسلوب هو الرجل نفسه Le style c'est l'homme même» - ظهرت وكأنها تعطينا الحق في اعتبار العمل الفني قطعة، والنظر إليه على أنه جزء، وأن لا نبحث عن مفهوم الوحدة التركيبية إلا في شخصية الشاعر. والشخصية تعني في مثل هذا المقام: رأي الشاعر. وقد رأى ديلثي إلى جانب ذلك وحدة أخرى في روح العصر. ولا يمكننا أن نتحدث هنا عن المنهج الذي اقترحه ديلثي وكان ذا أهمية كبيرة بالنسبة لتاريخ الأدب. ويجب علينا أن نكتفي كذلك ببعض التلميحات بالنسبة إلى تاريخ المشكلة، الذي وضع منهجه رودولف أونغر Methodik, Rudolf Unger على وجه أكثر عمقا وشمولا. فأونغر يريد أن يسأل الشعر، الذي يعني عنده أيضا تفسير الحياة، عن مساهمته في «المشاكل»، في «مسائل الوجود المصيرية وألغازه الأبدية الكبيرة»، التي يكون

تفسيرها «نواة مضمون كل عمل شعري». ومنها مشاكل القدر، والحب، والموت، وهناك إلى جانب هذه المشاكل المنتمية إلى ما وراء الطبيعة مجموعة ثانية تتكون من المشاكل الاجتماعية التاريخية مثل الثقافة، والأسرة، والدولة، والمجتمع، والتربية، والمهنة، والتكوين وغير ذلك (ويجب أن نذكر هنا كاسم ثالث إميل إرماتينغر (Emil Ermatinger 1953-1873)، الذي حاول أن يجدد ظاهرة الشكل من الناحية النظرية – ينظر خاصة كتابه العمل الفني الأدبي Das dichterische Kunstwerk – وأكد على طبيعة «الفكرة» بصفتها مصطلحا أدبيا، ولكنه جعل من الفكرة والنظرة، بالنسبة إلى أي تفسير للعمل الفني، مركزا، ودرسها دراسة خاصة به على نحو أكثر منطقية من غيره من الباحثين.

من المفيد أن ندرس، ولهذه الدراسة ما يبررها ولا شك، مغزى عمل أدبي ما قصد الرجوع به إلى الجوانب السامية في مذهب الشاعر وروح العصر وتفسير إشكالية الحياة ومواصلة ذلك. إن العروض الرائعة، التي نشأت اتباعا لمثل هذه المجهودات، قد جعلت للتاريخ الأدبي مكان الصدارة بين جميع فروع الدراسات الإنسانية الأخرى.

ويبقى الآن السؤال الكبير المتعلق بما إذا كانت هذه المناهج تستطيع أن تنصف جوهر الشعر. لقد اعترف أونغر بأن عليها أن تضم إليها أشياء أخرى مثل «الأسلوبية الجمالية» بصفتها متممة لها. فالمناهج، التي تضع نصب عيونها المضمون المعنوي لا تهتم كثيرا بالأسلوب اللغوي والنغم والإيقاع وما إلى ذلك. ومن الواضح أن هذه المناهج تميل إلى اختيار خاص لمواد العمل: الشعر الغنائي الطرب، والأغنية، والملاهي، والأدب الهزلي إطلاقا، بالنسبة إليها أقل ثمرا من الشعر الفكري والمسرحيات المعقدة والروايات.

عندما نحاول بصورة عملية فهم مضمون عمل مفرد، يمكننا أن نجد العون من عدة جوانب. وقد رأينا فيما سبق أن الشعراء أنفسهم يتحدثون في رسائلهم ومسامراتهم ويومياتهم أيضا عن أعمالهم بما فيه الكفاية. ويمكننا أن نعتبر ممارسة ألكسندر هيركولانو في توضيح الفكرة السائدة للجمهور في المقدمة أو في

بداية العمل نموذجا دراسيا بالنسبة إلى الأدب القصصي، الذي يتميز به القرن التاسع عشر البرجوازي. إلا أن هذا الإجراء يمكن أن يتخذ بالنسبة إلى عصور أخرى أيضا، ويكفي هنا أن نشير إلى ملاحم العصور الوسطى. ومن الجائز أن تكون مقدمات المسرحية وخواتمها واستهلالاتها في خدمة الأهداف المرجوة من مثل هذه المناقشات المحددة.

وإنه لأمر جيد أن نرتاب إلى حد ما في تفسيرات الشاعر نفسه. فقد اتضح لنا من مثلي فوبير وكيلر أن المناسبة هي التي حددت مضمون التفسير. وما من شيء يعبر عنه في الرسائل والتصريحات إلا يخضع عن وعي أو عن غير وعي للتأثيرات الأجنبية. وقد جمع هـ.غ. غريف (H.G. Gräf) ما قاله غوته عن أعماله الأدبية Goethe über seine Dichtungen خلال حياته. على أننا لا نجد في ذلك دائما ما يساعدنا على تفسير الأعمال الفنية. وكثيرا ما يشعرنا بالارتباك، فنخرج من حين لآخر بانطباع فحواه أن الشاعر قد لعب مع شركائه عن وعي حين وافق على أكثر التفسيرات اختلافا.

ومهما كانت درجة التأكيد على أن التفسير الأخير للمضمون يعتمد على تفسيرات الشاعر -فإن هذه التفسيرات لا توفر عليه عمله. أما الرأي الذي يزعم أن الشعراء أكثر الناس استعدادا لتفسير أعمالهم، فإنه كثيرا ما أخذ يرتج بشكل مطرد. إن هذه الكلمات قالها شاعر أيضا: "J'estime qu'une oeuvre une fois publiée, l'auteur n'a pas plus d'autorité que qui que ce soit entre ses lecteurs pour interpréter ce qu'il a écrit". (P. Valéry, Fr. lefèvre, Entretiens avec P.Valéry)..

- أود أن لا تكون للمؤلف، بعد نشر عمله، سلطة على هذا العمل، بحيث لا يكون بين قرائه ليفسر ما كتبه».

وبناء على رأي هوفمنستال فإن الشاعر ليس فقط «أكثر الناس استعدادا، وإنما هو أكثر هم عجزا أيضا» عن تفسير عمله الفني الخاص.

ولا بد من الإشارة، إلى جانب هذه الشهادات الذاتية، إلى العون الذي يأتينا من العمل نفسه لتفسير الفكرة. ولدينا ما يشير إلى جمل على وجه الخصوص تم

التعبير عنها في صورة قول مأثور، ينبعث من السياق، وأخذ على أنه مادة مناسبة للعمل الفني. فعندما جدد شيلر الجوقة القديمة في «عروس مسينا Braut von Messina»، جعل وظيفتها «الانتشار فوق كل ما هو إنساني لاستنباط أكبر نتائج الحياة والنطق بتعاليم الحكمة». وعلى هذا الأساس تم النظر إلى الكلمات، التي نطقت بها الجوقة في آخر المسرحية:

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel grösstes aber ist die Schuld

ليست الحياة أسمى الخيرات
ولكن الذنب أكبر الشرور

على أنها حاسمة بالنسبة للفكرة. وفي المأساة الفرنسية تحتاج الإستنتاجات المستمدة من الوثائع إلى تفسير وليس من النادر أن يضيف المؤلف في مسرحيه أو في رواية له شخصية ويتخذها بوقا للتعبير عن آرائه الخاصة.

على أننا لسنا في حاجة إلى برهان مسهب على أي نوع من الحيطة يجب معالجة هذه المادة. فتاريخ الأدب يقدم لنا أمثلة كافية على أن التفسير قد أخذ الاتجاه الخاطئ مدة طويلة عندما تمسك بصيغ العمل الفني. وهذا ينطبق على رواية العيارين، التي تنتهي بالزهد في الدنيا وعلى مسرحيات ابسن أو هيبل (Hebbel 1863-1813) (هنا أحدث كتاب كلاوس تسيغلر Klaus Ziegler «الإنسان والعالم في مأساة هيبل Mensch und Welt in der Tragödie Hebbels»، الذي حاول فيه أن يفسر نظرية هيبل، ثغرة للدفاع عنه).

إن العمل الفني تستقبله الأعماق، فيتطور بمساعدة القوى، التي كثيرا ما تظل بعيدة عن وعي الشاعر لا سبيل إليها. ونحن لا نريد بذلك أن ننكر أن العملية الإبداعية يكمن أن تتم في ضوء الوعي وبالنظرة الواضحة إلى بؤرة فكرية. إلا أن أي تفسير يضيفه الشاعر فيما بعد أو يضمنه عمله الفني لا يستطيع أن يبعد

تفسيره عن طريقه المأمون، وهو دراسة العمل الفني على أساس الأفكار المكونة له، وإن دراسة البناء لتبدو وعلى وجه الخصوص أكثر فائدة. وكثيرا ما يساعد الفهم الصحيح للقصة على ذلك أو يبعد التفسير عن الخطأ على الأقل. وهكذا تستطيع رواية آلام فيرتر أن تعرفنا أن تفسيرها المعتاد على أساس أنها قصة حب تفسير غير مناسب.

وفي هذا الحيز تنفتح لنا نافذة على جانب آخر. إن التساؤل عن تفسير الشاعر، سواء أكانت الإجابة عنه مهمة أم غير مهمة بالنسبة إلى العمل، يفضي بنا إلى مشكل التصور الذهني والعملية الإبداعية. أما السؤال عن تفسير العمل من قبل المتلقين والجمهور، فقد لا يساعدهم تفسيرنا على ذلك، ولكن تفسيرهم يقودنا إلى حقل ينتمي ضرورة إلى تاريخ الأدب، رغم قلة ما كتب عنه حتى الآن. وهذه الأسئلة الخاصة بالعلاقة بين العمل الفني والجمهور نصفها بأنها تتصل بالناحية الاجتماعية للأدب. فهي ظاهرة متأصلة في الأدب مثلما هي ظاهرة متأصلة في اللغة، التي يجب أن «تفهم» على الدوام.

والظاهر أن هناك عند معاصرينا اتجاها إلى قراءة الأدب قراءة مغرضة أكثر مما ستفعله الأجيال القادمة. فالمسرحيات والروايات، التي نعتقد اليوم أنها لا تضم حلا لمشكلة ما، وإنما تقدم عرضا للموضوع، كانت قد اعتبرت عند ظهورها اعترافا بـ...، وقرئت بصفتها دعوة. وإنه لمن السهل علينا أن نعجب من البلجيكيين، الذين ثاروا عندما عرضت مسرحية «بكم بورتيتشي Stummen von Portici»، ومن شبان القرن الثامن عشر، الذين وجدوا في فيرتر تمجيدا للانتحار تخلصا من شقاء الحب، أو من المدعي العام، الذي اعتبر مدام بوفاري تمجيدا للخيانة الزوجية. إن الشبان ورجال الرقابة ليسوا الوحيدين، الذين يقرؤون الروايات قراءة خاطئة. هذه الأسئلة كلها وتضاف إليها الأسئلة المتعلقة بتاريخ عمل فني و«نجاحه» وكذلك الأسئلة المتصلة بالمساهمة المبدعة للجمهور في الأدب على وجه الخصوص، كل هذه الأسئلة لا يمكن أن نخصها في هذا المكان بأكثر من مجرد الذكر. وإذا كانت الأسئلة قد طرحت منذ أقدم العهود في إنجلترا، التي يحتل فيها التفسير الأدبي

مكانة أسمى من أي مكان آخر، عن «الإحالة إلى المحاكمة» الاجتماعية والأخلاقية والوطنية لعمل فني، فإن ذلك لم يجلب انتباه البحث إلا في العصر الحديث. والأمر يتعلق في هذا السياق بالتعرف، بعد الملاحظات النظرية، على الممارسة العملية في فهم الفكرة أو المشكلة.

3 - «إلى الشعراء الشباب» لهولدرلين

وها نحن نتخذ مثالا قصيدة هولدرلين «إلى الشعراء الشباب An die jungen Dichter»:

Lieben Brüder! es reift unsere Kunst vielleicht,
Da, dem Jünglinge gleich, lange sie schon gegärt,
Bald zur Stille der Schönheit;
Seid nur fromm, wie der Grieche war!

Liebt die Götter und denkt freundlich der Sterblichen!
Hasst den Rausch wie den Frost! Lehrt und beschreibet nicht!
Wenn der Meister euch ängstigt,
Fragt die Grosse Natur um Rat!

أيها الإخوة الأعزاء! قد ينضج فننا
فهو، كالغلام، قد تخمر طويلا،
ويبلغ وشيكا سكينة الجمال،

فكونوا أتقياء كما كان اليوناني!

أحبوا الآلهة واشكروا الفانين بلطف
واكرهوا النشوة كالجليد! علموا ولا تصفوا!
وعندما يخيفكم المعلم
استشيروا الطبيعة العظيمة!

كانت القصيدة قد نشرت في «كتاب الجيب الخاص بالنساء لعام 1799 "Taschenbuch für Frauenzimmer auf das Jahr 1799". وكان الشاعر قد أرسلها إلى الناشر، صديقه نويفر Neuffer، في صيف 1798، ومن المرجح أن تكون قد كتبت قبل ذلك بقليل. إن قصائد هذه الفترة كلها تقريبا تجلب انتباهنا بقصرها. وكان هولدرلين قد اتخذه موضوعا وحاول أن يبرر ذلك عن طريق التفسير والتوضيح (القصَر، إعجاب الناس Die Kürze: Menschenbeifall). وسرعان ما حلت الأغنيات الكبيرة محل هذه القصائد القصيرة. فقد نشأت في السنة الموالية 1799 قصائد «خيال المساء Abendphantasie، ماين Main، ونيكر Neckar؛ وهايدلبيرغ Heidelberg» وغيرها. وكذلك موضوع قصيدتنا، التي هي فيما يبدو الشاعر أو الشعر الحقيقي، نعثر عليه بكثرة في هذه الفترة، وسيبقى من أعظم موضوعات هولدرلين كما أنه سيوالي العناية بالشكل. إن قصيدتنا تقوم على القصيدة الغنائية الاسكليبيادية (نسبة إلى الشاعر اليوناني أسكلبياديس)، وهو العَرُوض، الذي نجده أيضا في «سقراط وألكيبياديس Sokrates und Alkibiades، واستغفار Abbitte»، وقصائد أخرى قصيرة، وكذلك شكل الأغنية الألكايية alkäischen Ode. الذي استعمل آنئذ، 1798، أول مرة، وكانت له به عناية أكبر في السنوات التالية بصفته شكلا خارجيا.

إن فهمنا المؤقت للكلمات قلما تعترض سبيله صعوبة ما. فالشاعر يدني في البداية بشكل كلي تام عملية التطور الخاصة به من عملية تطور الشعر في عصره. فعندما نقرأ كلمة «يتخمر»، نتذكر أيضا مرحلة العاصفة والاندفاع وكذلك أناشيد الشاب هولدرلين الغنية بالكلمات. وليس لنا أن نأخذ المقارنة بسن الشباب بصفتها مقارنة عامة فقط، وإنما بصفتها موازاة حيوية أيضا. فالتحول عن مرحلة الشباب، الذي كان قد تغلب عليه أنئذ، كثيرا ما يطالعنا في قصائد هذه الفترة. فقد ورد في قصيدة «قديما والآن Ehemals und Jetzt»: «في أيامي الأكثر يفاعة ... الآن، وقد تقدمت بي السن». وقصيدة «القصر Kürze» يصف فترة شبابه بكلمة «فيما سلف»، لم يستطع فيها غناؤه الوصول إلى نهايته، ولكنه أصبح الآن فقيرا. (كانت هذه القصائد كلها قد كتبت أثناء التجارب المؤلمة عام 1798، الذي عرف في نهايته نهاية مرحلة فرنكفورت، ووداع المحبوبة ديوتيما. ويبدو هذا واضحا جدا، لأنه كان سببا في قصر الشباب والتغلب عليه ...).

وحين نواصل القراءة، يخيل إلينا أننا نفهم معنى «سكينة» الجمال، خاصة وأنها أتت نقيضا للفن «المتخمر». ومن الغريب على أية حال أن تأتي معرفة، ولعله يشير بذلك إلى سكينة معينة معروفة. وتطرح قضية ربط التقوى بالتقوى اليونانية أسئلة لا نستطيع الإجابة عنها في الحين.

وتنسحب على نحو مماثل على الآلهة، التي ظهرت لنا في البداية مفهومة لاقترانها بالآلهة اليونانية، بعض الشكوك. هل المقصود حقيقة الآلهة الإغريقية؟ وفي مقابل ذلك تبدو كلمتا النشوة والصقيع أو الجليد بمثابة استعارتين في منتهى الشفافية والنشوة - وهي تبقى في الميدان المجازي للتخمر - تصف فيما يبدو تلك الحرية، التي يحدها قيد، وذلك التخلص من المراقبة، وتلك القطعية الحسية الفريدة الخاصة بإبداع فترة الشباب، إلا أن الصقيع هو الفكر، هو العقل البارد، الذي يعتبر نموذج «الشاعر المرائي» كما ذكر ذلك في القصيدة التي تحمل هذا العنوان نفسه. ومنع التعليم يفاجئنا في الأبيات، التي تعبر فيها أفعال الأمر عن التعليم بوضوح. أما منع الوصف فإنه لا يفاجئنا بعد لاوكون لليسينغ. وعلى أية حال فإن

معرفة شيء من الاستعمال اللغوي عند هولدرلين يرينا أن علينا أن نفهم معنى آخر غير منافسة الشاعر للرسام في رسم الأجسام الساكنة. وقد عبرت عن «الشعر الوصفي beschreibende Poesie» دعابة شعرية لهولدرلين تعود إلى سنة 1798:

Wisst! Apoll ist der Gott der Zeitungsschreiber geworden,
Und dein Mann ist, wer ihm treulich das Kaktum erzählt.

اعلموا أن أبولو أصبح اله كتاب الجرائد
وأمينه من يروى له الواقعة بأمانة.

فهولدرلين يفهم من الوصف إذن النقل الأمين الصادق للوقائع، وهو ما كان غوته قد أطلق عليه قبل ذلك «التقليد البسيط للطبيعة einfache Nachahmung der Natur»، وهو ما جعله بعض الطبيعيين غرضا.

ولفهم البيت الأول «عندما يخيفكم المعلم» لا مندوحة عن شيء من التوضيح. وهذا لا يعني طبعا أن المعلم يريد أن يخيف. ولا يعني كذلك أن النصائح الكثيرة، التي لم تفهم بعد، تعد مخيفة. فهؤلاء الشعراء لم يعودوا غلمانا، إذ أنهم يفهمون شيئا من فنهم. والحديث هنا إنما يخص الشقاق الذي نشأ بين الطريق، الذي أراهم المعلم إياه، وهو طريق مخيف، وبين الطريق الذي رسموه لأنفسهم، وهو طريق غامض. والنصيحة، التي تخص موقفا انقساميا من هذا النوع، لا تقول: اتبع الأنا! فالمطلوب هنا ارتباط آخر، طبعا ارتباط أشمل وأسمى وأبعد عما هو شخصي: مسألة الطبيعة العظيمة. ولكن ما معنى هذا؟

لقد قدم هذا التفسير المؤقت من خلال الأسئلة المطروحة ملاحظات أولية ساعدت في الفهم الأعمق للمضمون الفكري. وعلى العلوم يجب أن نلاحظ أن القصيدة لا تحتمل تفسيرا مفصلا من هذا القبيل فقط، وإنما هي تتطلبه أيضا. فما هي بصفتها قصيدة، كما يبدو، إلا تسمية للأفكار في صيغة تعليمية. فالتعبير هنا لا

يتصل بالتوازن النفسي لمتحدث في موقف تشخيصي، وإنما يتصل، فيما يظهر لنا، بأفكار معينة، تشكل هدف الشاعر، ولكن مضمون القصيدة كلها تعليمي. وهي في مجراها تتضمن عدة مشاكل، تصاحبها حلول فكرية، فهناك مشكلة الموقف الفني، الذي يفسر على أنه موقف مؤقت للوصول إلى وضع معين من النضج. ومشكلة السلوك الصحيح للشاعر تجاه الوجود، الذي يجاب عنه بالتقوى والإشارة إلى اليونان وتجد فيه العلاقة الصحيحة بالآلهة والبشر صيغتها الواضحة، ثم مشكلة الإبداع عند الفنان، التي يفسرها اتجاهان متطرفان، يجب تجنب كل منهما. وهناك في النهاية مشكلة الشاب، الذي ينضج ليصبح معلما، وتجد حلها عن طريق ذكر التكوين الأسمى.

كل هذا يكون المضمون الفكري للقصيدة، ويفهم منه مجموع المشاكل والحلول التي يتضمنها عمل فني. وليس هناك من حاجة دوما إلى أن يتعلق الأمر بالوضع الواضح والجواب الواضح كما هو عليه الأمر في حالتنا هذه. فهذا النوع من الخطاب لا يتسم به إلا قسم قليل من الشعر الغنائي. والأغنية البسيطة، التي ليس لها أي مطلب فكري، تتوفر أيضا على مضمون خاص بها. وعلى هذا فإن العلاقة الطبيعية، وعلى الأخص علاقة الإنسان -الليل، تصبح في أغنية برينتانو المذكورة في الصفحة ... هي «المشكلة»، بينما تصبح طبيعة الصياغة الشعرية مادة التعبير عن «الحل»، وكذلك تتضمن قصيدة أيشندورف (في صفحة 101) مضمونا فكريا، يبرز أمام أنظارنا حتما بالمقارنة إلى ثلاث قصائد أخرى تعالج موضوع الليل.

لقد طرحت في قضيتنا هذه مجموعة من المشاكل، وإذا كان بوكمان Böckmann عند تفسيره لقصيدة (هولدرلين وآلهته Hölderlin und seine Götter) قد أهمل ذكر مشكلات الأوضاع وطريقة الإبداع واكتفى بإبراز «المطالب الثلاثة»: «كونوا أتقياء ... أحبوا الآلهة ... اسألوا الطبيعة العظيمة»، فإن ذلك يتضح من الجملتين السابقة واللاحقة: «إن قصيدة - إلى الشعراء الشباب - تتوجه بوضوح وجلاء إلى الآلهة ...» و«من هذه التبعية يتضح لنا بأي معنى تعود القصيدة على الآلهة ...» ولا يبرز بوكمان من المضمون إلا ما هو مهم بالنسبة إلى القضية

الخاصة المتعلقة بآلهة هولدرلين. وله الحق في ذلك تماما. إلا أن ذلك يدل بوضوح على أن طريقة التأمل الفكرية التاريخية لا توفر للعمل المفرد وحدته بالضرورة، حين تجعل في المركز وجهة نظر خاصة (تتصل بالشاعر أو بمرحلة زمنية)، إذ لا ينبغي للمنهج النظري التاريخي أن يأتي دائما من الخارج ويدرس العمل بصفته محجرا. ففي استطاعته ولا ريب، وسنتعرض لذلك فيما يلي، أن يتخذ العمل الفني مركزا لتأمله بصفته هذه، ويمكنه عندئذ أن يأتي من الخارج بما من شأنه أن يساعد على فهم المضمون الفكري.

وسرعان ما يتضح لنا أن المشكلة الأولى هي انتقال الفن من حالة التخمر إلى حالة النضج، التي كانت دوما أمرا مربكا للشاعر. وهناك أماكن كثيرة في أعماله يتحدث فيها عن هذا المنعطف القريب (روح العصر Der Zeitgeist، إلى أميرة من داساو An eine Fürstin von Dessau، أغنية الألماني Gesang des Deutschen، ديو تيما Diotima، أرشيبيلاغوس Archipelagus، وغرمانين Germanien، وغيرها، ويمكن أن يضاف إليها أمبيدوكليس Empedokles، والمقالات النظرية، مثلا عن الصيرورة في الفناء Über das Werden im Vergehen). ويبدو لنا عند النظر إلى الخلف أن الموضع الذي نحن بصدده هو الأول من نوعه زمنيا. ويتأكد من خلال التاريخي الفكري بسرعة أيضا أن الحديث في البيت الأول لا يقتصر على الشعر، وأن المقصود هنا ليس هو المراحل المجردة للتاريخ الأدبي. فالتفسير الموقف جدير بتحسين المعنى من بعض النواحي. فقد تبين من دراسات أخرى عن المشكل ومن قصيدتنا في مجراها نفسه أن الشعر يعد تعبيرا عن طبقة داخلية، تعبيرا وظاهرة مهمة عن وضع العالم. وليس السؤال الثائر عن اتجاه تاريخنا الأدبي بعد انتهاء مرحلة العاصفة والاندفاع، هو الذي يفك عقدة لسان الشاعر، فينظم هذه القصيدة، وإلا يطرح، وهذا ما يجب أن يكون، السؤال الأكثر إثارة، وهو ألسنا الآن في منعطف مرحلة عالمية جديدة؟ سيكون حينئذ من السهل على التاريخ الفكري أن يظهر أن هولدرلين لم يكن وحده، وإنما كانت معه مجموعة من أصدقائه أيام إقامته بتيينغن وأن الجيل كله كان يشعر في ذلك الحين أنه على عتبة مرحلة جديدة.

مثقلة بمعان أخرى. وتكفي
وهكذا تعود الملاحظة من بعيد إلى القصيدة
التلميحات القصيرة في حد ذاتها لتحملنا على ألا نعتبر الصياغة، التي تتصل هنا
بالوضع المقبل – «لسكينة الجمال» - مجرد تحديد جمالي مميز للأسلوب. ولكن
مالذي نفهمه من سكينة الجمال؟ إذا نحن تصفحنا القصائد الأخرى «القصيرة»،
التي كتبت في هذه الشهور، فإننا سنعثر دوما على هذه المجاورة بين السكينة
والجمال، كما نعثر على المفاهيم القريبة من ذلك. ففي قصيدة «الاستغفار Abbitte»
يوجه الدعاء إلى «كائن مقدس» تزعج «سكينته الإلهية المقدسة» الأنا المتحدثة، إلا
أنه يسكن ثانية في جماله ويواصل إرسال إشعاعه. ولا تنتمي السكينة بوصفها
كائنا إلى الجمال وحدها، وإنما ينتمي إليه أيضا المقدس، الإلهي فيها. فهناك سكينة
خاصة بالإلهي، كما أن الجمال خاص به كذلك، وكل ما في هذه السكينة وهذا
الجمال مقدس. يصف الشاعر في مقاطع «إلى الإلهات القدرية An die Parzen»
القصيدة، التي تكمن في أعماقه ويريد أن ينجزها، بأنها «مقدسة». وبهذه الأبيات
نجد أنفسنا في المجال الفكري، الذي تعبر عنه قصيدة إلى الشعراء الشباب، مع
فارق واحد، وهو أن الشيء الذي يتضرع من أجله هنا بحمية يعلن عن نفسه
بصفته شيئا مؤكدا. (وسيكون من المفيد أن نتجاوز مرة أخرى دائرة أعمال
هولدرلين، ويتمثل تداعي الأفكار الأول، الذي يأخذ مكانه هنا، في عبارة فينكلمان
«العظمة الساكنة»، ففكرة السكينة الإلهية أو قدسية السكينة قد تمت دراستها على
يد ف. ريم W. Rehm بشكل موسع بالنسبة إلى المرحلة الكلاسيكية الرومانسية).

عندما نضيف صفة القدسية إلى سكينة الجمال تصبح الموعظة المذكورة بعد ذلك
مباشرة مفهومة: كونوا أتقياء ... ومع ذلك يصطدم تفسيرنا هنا ببعض الصعوبات،
لا يستطيع أن يتغلب عليها بنفسه تماما. هناك في البداية حديث عن تطور يتم
بوصفه عملية طبيعية غير شخصية (التخمر –النضج). وأفعال الأمر تدفع بكل شيء
إلى نوع من التسلط الشخصي كما لو أن القضية لا تتصل إلا باتباع الأوامر
التعليمية للتمكن من تحقيق الفن الساكن المقدس الجميل. على أن هذا يناقض
أيضا الأعمال الفنية الأخرى. «الإيمان بالإلهي / أولئك وحدهم، الذين يجسمونه هم

بأنفسهم»، هذا ما جاء في قصيدة «إعجاب الناس» وبذلك يجعل التقوى مرتبطة بالطبيعة الداخلية، لا بالتعليم وقبوله وأتباعه. وفي أبيات القصيدة الموجهة إلى «الشعراء المرائين Die scheinheiligen Dichter» يضع على المنافقين الباردين المزودين بالعقل أن يتحدثوا عن الآلهة التي لا يؤمنون بها. وتفسيرات قصيدتنا تقول إن شعراءنا الشباب كلهم أتقياء أو هم يستطيعون أن يكونوا كذلك. ويبقى هناك تناقض في داخل القصيدة، ونجد الأمر نفسه في القصائد الأخرى. إن عملية الفكر التاريخي لا تتضح لنا من هذه التفسيرات، ومن ثم تساورنا بعض الشكوك فيما إذا كان في وسعها أن تحقق هدفها المتمثل في فهم المضمون دون مساعدة الطرف الآخر. فهناك ما يحول دون قبول التناقضات بمثل هذه البساطة.

وتستمر معنا أفعال الأمر. وما تعنيه التقوى يحدده البيت التالي بشكل أوضح. إنه حب، حب الآلهة. وفي هذا الموضع يجب على التفسير الفكري التاريخي أن يشعر أنه مطالب بتقصي المعنى العميق لهذه الكلمة عن جدارة. فالبيت لا يذكر الإلهي بشكل عام فقط، على غرار ما حدث في نهاية قصيدة «إعجاب الناس»، وإنما يتحدث كذلك عن الآلهة، بمعنى جمع الأوصاف التصويرية لما هو إلهي. والقصيدة تذكر الآلهة في حالة التعريف، وذلك يعني أن المتكلم والمخاطبين يعرفونها تماما. فهل هي الآلهة اليونانية التي يجب علينا أن نؤمن بها كما يدل على ذلك السياق؟ عندما ننظر إلى القصائد الأخرى في محيط قصيدتنا، نجدها تقدم لنا مادة غنية، ولا سيما قصيدة إلى الشعراء المرائين، التي تناقض قصيدتنا من بعض النواحي:

Ihr kalten Heuchler, sprecht von den Göttern nicht!
Ihr habt Verstand! Ihr glaubt nicht an Helios,
Noch an den Donnerer und Meergott
Tot ist die Erde, wer mag ihr danken?-

Getrost, ihr Götter! zieret ihr doch das Lied,
Wenn schon aus euern Namen die Seele schwand.
Und ist ein grosses Wort vonnö.en,
Mutter Natur! so gedenkt man deiner.

أيها المراؤن الباردون، لا تتحدثوا عن الآلهة!
لكم عقول! ولا تؤمنون بإله الشمس
ولا بإله الرعد والبحر،
ميتة هي الأرض، فمن يشكرها؟

تعزى، أيتها الآلهة! أنت تزينين الأغنية،
عندما اختفت الروح من اسمك،
ولا بد من كلمة كبيرة،
أيتها الطبيعة الأم! هكذا نفكر فيك!

يبدو أنها حقا الآلهة الإغريقية، التي يجب على التقي أن يؤمن بها اليوم. فهناك إله الشمس، وإله الرعد، وإله البحر، والأرض. على أن قصيدة «إلى الأثير An den Ather» المنشورة عام 1798 تذكر إلها من الآلهة، لا يعني على الطريقة التي صور بها العودة إلى المعتقد الأسطوري لليونان بصورة كاملة (وذلك ما يذكر في قصيدة «الآلهة Die Götter» في المكان الأول). ومما لا يمكن التغاضي عنه، هو أن هناك شيئا ذكر في «الطبيعة الأم»، لم يتخذ معناه ومضمونه الحسي وشكله إلا بعد عشرات السنين من التطور الفكري الغربي. ومن الواضح كذلك أن الطبيعة الأم بمثابة السبب الأول. هذه الآلهة ليست هي الآلهة اليونانية ببساطة، وإنما هي نظام الطبيعة المجسد. وما دامت الطبيعة الأسطورية قد تجسمت في الآلهة اليونانية، فإن في وسعنا أن نضيفها إلى آلهة هولدرلين، وإلى الآلهة التي قصدها في قصيدتنا. وكما حدث في القصيدة المضادة تصبح هنا الطبيعة العظيمة خلال نموها النهائي الواضح بمثابة الأفق الإلهي الواسع.

وعلى هذا الوجه استطاع التفسير الفكري التاريخي، الذي تمت الإشارة إلى منهجه في هذا المقام، أن يعمل كثيرا من فهمنا لكل مشكلة طرحت في القصيدة، وإذا نحن أعدنا الآن قراءة القصيدة مرة أخرى، فإنها ستبدو لنا أكثر قيمة مما كانت عليه في القراءة الأولى. وإنها لتكاد تكون جديرة بأن يقصر الإنسان جهده

عليها، إذ يحس أنها تغريه بأن يستمع إلى ما تساهم به في إيضاح المشاكل، وخاصة تلك التي -مثل مشكلة المنعطف الزمني والشعر والتقوى والآلهة- تفضي إلى الجانب الداخلي من نظرة هولدرلين إلى الحياة وطبيعتها وتطورها، وتفضي في قسم منها كذلك إلى داخل الفترة كلها. وفي استطاعة المنهج الدراسي أن يتجنب هذا جزئيا عندما يضيف مسألة البناء إلى دائرة مناقشاتنا وسيكون هو الرابح في كل مرة.

وبعد ذلك يتضح لنا بسرعة أن المشاكل ليست متساوية القيمة، إذ أنها تنتظم بشكل تدريجي. فمشكلة المنعطف الزمني، التي انتهت ببشارة الفن الجديد، تشكل المدخل وتتخلل المكان الفكري الواسع، الذي يكون لما يتبعه مكانه فيه. وما يتبعه في بداية الأمر هو التذكرة بالتقوى، التي جاءت خاتمة قوية للمقطع الأول. أما أفعال الأمر، التي تزداد دوما إيجازا وسرعة، فتصبح مميزات خاصة لتلك الموعظة الأولى، وهذا إلى أن يذكر من جديد مشكل ثان أكثر قيمة، ينتهي بحله المقطع الثاني بشكل قوي كما انتهت الدعوة إلى التقوى في المقطع الأول. وينشأ عن ذلك سياق واضح (إذ تكاد تنضم إلى القافية الداخلية قافية خارجية أيضا!): فالتقوى تعني الارتباط الأسطوري بالطبيعة. وهكذا يؤكد لنا التحليل بوضوح وجلاء أن التقوى هي المشكلة المركزية في القصيدة كلها، والمشاكل الأخرى كلها تابعة لها.

وتصل طريقة التأمل الفكري التاريخي إلى نهايتها عندما تكشف بالتمال والكمال عن المضمون الفكري لعمل من الأعمال الفنية، وهي لا تدعي أنها قد فسرت بذلك القصيدة بوصفها كلا. وقد تحدث ر. أنفر عن «التتمة» بواسطة المناهج الأخرى كالمنهج الأسلوبي (وميدان ملاحظاته حينها هو البيت وطريقة الكلام، والأسلوب). وفي هذه الكلمات يكمن فيما يبدو الافتراض بأن انضمام مناهج أخرى إلى المنهج المتبع تحقق الهدف الأخير من الدراسة. إلا أن المنهج الفكري التاريخي في حد ذاته -وهذا افتراض ثان- يحمل على الاطمئنان بأن النتائج المحصل عليها عن طريقها ثانية لا تضر بها الإضافات المكملة من مناهج أخرى ولا تفشلها. ولكن الافتراضين كليهما لا يخلوان من الريبة.

4 - حدود المنهج

إننا لنشك في أن يصل الدراسون عن طريق مناهج عديدة منعزلة، كل واحد منها يعالج «جانبا» من العمل الفني، إلى فهم هذا العمل الفني بصفته كلية ووحدة. ونشك في أن يثق التفسير الفكري التاريخي في صحة نتائجه صحة كاملة.

ونحاول الآن أن نبين أسباب هذا الشك، لكي نظهر بذلك حدود المنهج الفكري التاريخي الأحادي النظرة ومخاطره، رغم أننا نتجاوز بذلك المهمات المنوطة بهذا الفصل. وهدفنا يبرر تخطي النمو المنتظم في الفصول التالية قصد اتخاذ الموقف، الذي لن يتم الوصول إليه إلا في نهاية الكتاب.

سنضع في البداية مسائل البيت الشعري والإيقاع جانبا، فليس هناك انطلاقا منها قيود فيما يخص تحليل المضمون، ونتساءل عن طبيعة الكلام والأسلوب.

لقد أظهرت لنا قصيدتنا معلومات كثيرة عن طبيعة القول المناسب في الفن الحقيقي. وينبغي لنا أن نتجنب النشوة في البداية، إلا أنه يحق لنا في أثناء ذلك أن نتذكر أناشيد هولدرلين، التي يمجد فيها نشوة الفكر كموضوع أيضا (أنشودة للصداقة Hymne an die Freundschaft، المقطع العاشر، أنشودة للحب Hymne an die Liebe، المقطع السادس، وأنشودة لعبقرية الشباب Hymne an den Genius der Jugend، المقطع الثامن، رقم عشرة). ونحن لا نشعر في قصيدتنا هذه بما لنشوة من هذا النوع من شدة، فمن المؤكد أن هذا المطلب قد تحقق، إلا أن الأمر يختلف بالنسبة إلى «صقيع» العقل، الذي يجب أن يتجنب أيضا. وسيشعر كل قارئ نزيه على الأرجح بما في المقطعين من صقيع وفير، وخاصة المقطع الثاني، والبيت الثاني بالذات. وإن أفعال الأمر الموصوفة المجردة الرقيبة، وكذلك النبرات المملة إلى حد ما، لتترك أثرا جافا باردا. والتناقض بين التعليم والأسلوب واضح.

وقد تحقق بذلك مطلب عدم الوصف، بمعنى عدم الاكتفاء برسم الواقع المنحط، فالواقع المنحط لا يظهر إطلاقا، وحين لا يكون هناك حديث تجريدي، ويصبح هو

أساسا لموضوع، عندئذ يتم الوصول بمعنى هذا الواقع إلى نهايته بسرعة. ويحدث هذا في الأبيات الأولى، إلا أنه يبدو أوضح في الأبيات الأخيرة. ذلك أن هذا الموضع لا يفهم تماما إلا عندما نعرف جوهره الشخصي. فالمقصود هنا ليست تجارب الشعراء الشباب في علاقاتهم بمعلميهم، وإنما المقصود أساسا في هذا المقام هو علاقة هولدرلين بشيلر. لقد عاش هولدرلين هذا الصراع بحدة كبيرة، فلم يكن له مناص من أمرين، إما أن يترك معلمه يتسلط عليه تماما، فيخزن بذلك نفسه وموهبته الخاصة أو أن ينفصل عن أستاذه المبجل، فيتخلى بذلك عن ضمان مثل ثابتة، وعن الارتباط بها في مقابل الحيرة والقلق. وقد اعترف لأستاذه بهذا شخصيا عندما كتب إليه في 30 يونية 1798 (انظر أيضا رسالته بتاريخ 20 يونية 1797) يقول: «ولهذا يحق أن أعترف لك أنني أعيش في بعض الأحيان صراعا مع عبقريتك، لأنقذ حريتي منها، وما أكثر ما حال الخوف من أن تتسلط علي تماما بيني وبين الاقتراب منك في مرح وانبساط». وأكد له في النهاية «على أنني لن أستطيع أبدا الابتعاد عن محيطك. وسوف يصعب علي أن أغفر لنفسي مثل هذا الانفصال. وهذا شيء جيد، لأنني لا أستطيع، ما دامت لي بعد علاقة بك، أن أكون إنسانا دنيئا». وفي وسعنا أن نرفع من قيمة صياغة الفقرة الأخيرة في الرسالة ما طاب لنا ذلك –ولكن الانشغال العميق بهذا الأمر يظل ملحوظا.

ولم يتسرب إلى أبيات القصيدة شيء من هذا النزاع الشخصي، فالمتكلم يظهر هنا بصفته متزنا، يقدم للآخرين حلا نهائيا محررا لهم. إلا أن هولدرلين ليس هو المتكلم هنا في واقع الأمر، وإنما هو المخاطب، الذي يخاف. لقد وقع هنا انزياح في منتهى الأهمية، فهولدرلين يقصد نفسه ويقول: «أنتم أيها الشعراء الشباب»، والمقصود من التعليم هو الفكرة، والقاعدة، والأمل.

وهل الأمر هكذا مع الأنواع الأخرى من التعليم؟ وهل يمثل شعراء الشباب في المواضع الأخرى الأنا وحدها أيضا؟ إن ملاحظاتنا السابقة تبيح لنا بصورة جزئية أن نجيب عن السؤالين بالإيجاب. اكرهوا النشوة كما تكرهون الصقيع! من حقنا أن نتذكر هنا الأناشيد والدعابات الشعرية (1796). فقد اعترف هولدرلين في ذلك الوقت أكثر من مرة بأن أشعاره كانت حتى ذلك الحين مجردة من الناحية الفكرية.

وتكتسب الموعظة السابقة: فكروا بلطف في الفانين - المعنى الكمال عندما نفهمها على أنها موعظة في حد ذاتها. وتتحدث رسائل سنة 1798 (من التجارب المؤلمة) أكثر من مرة عن الأحاسيس الخاصة المرهفة إلى حد كبير: «لأنني تلقيت، كل ما حطمني منذ أيام شبابي، بحساسية فاقت كثيرا ما تلقاه بها الآخرون» (12 نوفمبر 1798). على أن أشعارا مثل المزاجيون Die Launischen أو الآلهة Die Götter تعبر أيضا عن الشكر للطبيعة وللآلهة، التي تخلق طفلها التقي في «هدوء». والتفكير اللطيف في الفانين ممكن بالنسبة إلى التقوى الحقيقية، وله وحده لا غير --هذه التجربة الذاتية يتم التعبير عنها بصفتها موعظة واعتبارا. والآن فقط تصبح أداة التعريف «أحبوا الآلهة!» مفهومة. ومن الغريب حقا أن يكون الشعراء الشباب المخاطبون قد عرفوا الآلهة، التي ليست هي، كما أظهر لنا تفسيرنا السابق، الآلهة اليونانية، وإنما هي آلهة هولدرلين. وحين نعرف أيضا أن الشاعر لا يتحدث في هذا الموضع إلى الآخرين، وإنما يتحدث إلى نفسه، عندئذ فقط تنسجم الجملة ضمن بناء القصيدة بسلاسة. إن «الشعراء الشباب» ليسوا سوى غطاء، يكشف في النهاية عن ذات الشاعر. إلا أن معنى البداية يتغير كذلك، إذ لا يتم الحديث بعدئذ عن منعطف الشعر على الإطلاق أو -وهذا بشكل أكثر شمولا- عن مشكلة المنعطف الزمني (في حين أن الأمر ظهر لنا كما لو أن لموضعنا أهمية فكرية خاصة بصفتها التعبير الأول عن المشكلة): يقتصر الحديث هنا على التوقع والأمل في أن شعره الخاص يتجه الآن نحو النضج. وكان التفسير التاريخي الفكري قد اتجه اتجاها خاطئا بسبب ما فيه من ميل كامل إلى اعتبار العمل دائما مرتبطا بنظرة الشاعر إلى الحياة.

ولكن الأبيات الأولى تعبر أيضا عن أن الثقة، التي تكمن في أفعال الأمر ليست متماسكة تماما. فهناك «لعل» في فقرة مهمة من البيت الشعري. وتبدو «فقط» في منعطف «كونا أتقياء فقط» كأنها تعبير عن قاعدة، عن شوق إلى التقوى. والآن تتضح لنا أيضا تلك المفارقة، التي جاءت في النصح بتجنب الموعظة. وهذه المواعظ ما لا تنجح في أن تكون مواعظ، فهي قواعد وقرارات اتخذها الشاعر، وهو يعتبر قاعدة في موقف شديد التوتر، وذلك حين يربكه القانون، ويخيفه الأساتذة،

ولكنه يحس كذلك بنضج شعره، ويحس كذلك أنه يستطيع أن يتعرف الإلهي ويعرف أن عليه أن يكون تقيا بالنسبة إلى نفسه وإلى فنه على حد سواء.

لقد اتضحت المفارقة، إلا أنها لم تختف، فانسحب الخلل على القصيدة كلها: إنها تتحدث فعلا عن المواعظ، عن الشعر الحكمي على غرار ما كانت تفعله الدعابات الشعرية أو القصيدة الفاشلة «الرحالة Der Wanderer» لعام 1796، إلا أنها تود بدورها أن تعبر عن توترات الموقف، وعن تطوره وتؤكد عند اللقاء (بالعالم أو بالإلهي) موقفا معينا (هو موقف التقوى بصفته قرارا، في حين أنها تود من داخلها أن تكون أغنية).

ولذلك اختار الشاعر الشكل الخارجي للأغنية، إذ كان عليه، بعد أن جرب المقاطع في أيام الشباب، وقد كان لها نفس الطول ونفس البناء (اليامبي أو التروخائي) بما فيه الكفاية، أن يحقق بها نبرة أكثر أصالة وسموا، وكان عليها هي أن تساعده على الوصول إلى إيقاع أكثر حيوية وحركة. إلا أن قصيدته تعاني من خلل في ذلك أيضا، فبعد البداية الموفقة (وعلينا أن نستثني النهاية كذلك) تتوالى أبيات ذات نبرات متساوية جامدة إلى حد كبير تعجز عن الوصول إلى نهر إيقاعي. ويمكننا أن نلاحظ هذا الخلل في كل القصائد «القصيرة»، التي تنتمي إلى هذه الفترة -ثم في المراجعات التي تمت بعد ذلك بفترة قصيرة، ففيها نلمس بوضوح كيف استغل هولدرلين إمكانيات الشكل إلى أبعد الحدود، أما أشكال الأغنية، التي اختارها آنئذ مجرد إختيار، خلال 1798، فلم تساعده كثيرا. ولم تسعفه كذلك الوسيلة الفنية، التي تجعل الشاعر يأمل أن يبعث الروح عن طريقها بشكل مستمر. وقد اختار في كل القصائد، التي كتبها في هذه الشهور، صيغة المخاطبة بالكاف على نحو ما. فاستعمل في «سقراط وألكيبياديس» وفي «القصر» المقطعين على صورة سؤال وجواب. أما مقطوعة «إعجاب الناس» فتظهر على شكل جواب عن سؤال تم طرحه في وقت سابق. إن قصيدتي «فانيني Vanini» و«الاستغفار» تستعملان المخاطبة بالكاف مباشرة، ولكن قصيدة «إلى الشعراء المرائين» تستعمل مثل قصيدتنا صيغة الجمع وكذلك غيرها. ويتعلق الأمر في جميع الحالات (باستثناء

قصيدتي «الاستغفار» و«إلى الإلهات القدرية» وغيرهما) بوسيلة فنية خارجية لبعث الحياة في الأشياء. وكان هولدرلين من الناحية الداخلية مولعا بالأغنية، التي اعتبرها الشكل المناسب له، فكان يحس أنها من حيث طبيعتها صالحة لتطوير التوترات ونموها عند الالتقاء بشخص تستعمل معه المخاطبة بالكاف. إلا أنه لم يكن قد وصل بعد إلى تحقيق الموقف الداخلي للشكل، فكان يكتفي بالمخاطبة الخارجية للمفرد أو الجمع. عندها يقع خلال الحديث في كلام -حكمي يتسم بالحيوية. وفي وسعنا أن نشير إلى هذا التمسك بالمثل من الناحية الأسلوبية في كل كلمة من كلمات المقطع الثاني تقريبا وكذلك في الإضافات المتتابعة الجامدة.

لو أننا قلنا إن الأشعار قول مأثور، لأنها تلتزم «نبرة رئيسية» تعليمية، ولأنها لا تتطور، على العكس مما يجرى مجرى الأغنية، إلى «نبرات متنوعة منظمة» لكنا قد استعملنا كلمات هولدرلين الخاصة. وتفسيرنا للقصيدة بصفتها قولا مأثورا، وهذا في الوقت الذي تطمح فيه إلى أن تكون أغنية، لا يمكن أن يسانده شيء بأفضل مما تسانده به الرسالة الموجهة إلى نويفر بتاريخ 12 أكتوبر 1798، وهو يحظى بالثقة في كل المسائل المتصلة بالشعر وفنه. «إن الحي في الشعر هو ما يشغل الآن أفكاري ومداركي. وإني لأحس بعمق كم أنا بعيد عن الوصول إليه، ومع ذلك تناضل روحي من أجل ذلك. وما أكثر ما أتأثر لهذا حتى إنه ليحتم علي أن أبكي كالطفل عندما يتكرر إحساسي بأن عروضي يعوزها هذا أو ذاك، ولا أستطيع الخروج من المتاهات الشعرية ... ولا تنقصني القوة بقدر ما تنقصني التنويعات، ولا ينقصني التنبير الأساسي بقدر ما تنقصني النبرات المنظمة المتنوعة، ولا ينقصني الضوء بقدر ما ينقصني الظل، وكل ذلك لسبب واحد، هو أنني أخشى كل ما هو ردئ وعادي في الحياة الحقيقية». إن المعرفة الدقيقة بالنقائص الشعرية لهي علامة على التغلب عليها: ففي السنة التالية نشأت أشعار مثل «خيال المساء»، و«نهر الماين»، و«نهر النيكر»، و«هايدلبيرغ» وغيرها، فظهر فيها هولدرلين بصفته أستاذ الأغنية الشعرية.

ولتوضيح ما تقدم نضع قصيدتين إحداهما إلى جانب الأخرى، الأولى منهما، وهي تعود إلى نفس الفترة التي تعود إليها قصيدتنا، ما فتئت بعد حكمية، تصطف

فيها الأسئلة بعد صورة البداية المتكاملة. أما القصيدة الثانية، وهي تعود إلى 1800، فتمثل أغنية فعلا، ذلك أن الصورة التمهيدية تساعدها على النمو وتجنبها جمود الأسئلة المصطنعة، فتحرر الشكل الداخلي المضطرب للأغنية (التي يتطلع إليها الحافز، ولكنه لم يقدر على الحياة هناك بعد) ويتبلور بصورة محضة.

Die Heimat

Froh Kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom
Von fernen Inseln, wo er geerntet hat.
Wohl möcht auch ich zur Heimat wieder;
Aber was hab ich, wie Leid, geerntet?

Ihr holden Ufer, die ihr mich auferzogt,
Stillt ihr der Liebe Leiden? ach gebt ihr mir,
Ihr Wälder meiner Kindheit! wann ich
Komme, die Ruhe noch einmal wieder?

Die Heimat

Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom,
Von Inseln wenn er geerntet hat;
So käm auch ich zur Heimat, hätt ich
Güter so viele, wie Leid, geerntet!

Ihr teuern Ufer, die mich erzogen einst,
Stillt ihr der Liebe Leiden, versprecht ihr mir,
Ihr Wälder meiner Jugend, wenn ich
Komme, die Ruhe noch einmal wieder?

Am kühlen Bache, wo ich der Wellen Spiel,
Am Strome, wo ich gleiten die Schiffe sah,
Dort bin ich bald; euch traute Berge,

Die mich behüteten einst, der Heimat

Verehrte sichre Grenzen, der Mutter Haus
Und liebender Geschwister Umarmungen
Begrüss ich bald, und ihr umschliesst mich
Dass, wie in Banden, das Herz mir heile,

Ihr treugebliebnen! aber ich weiss, ich weiss,
Der Liebe Leid, dies heilet so bald mir nicht,
Dies singt kein Wiegensang, den tröstend
Sterbliche singen, mir aus dem Busen.

Denn sie, die uns das himmlische Feuer leihn,
Die Götter, schenken heiliges Leid uns auch.
Drum bleibe dies. Ein Sohn der Erde
Schein ich: zu lieben gemacht, zu leiden.

الوطن

يعود النوتي فرحان إلى النهر الهادئ
من الجزر البعيدة حيث جنى محصوله.
كذلك أود أنا العودة إلى وطني
ولكن ماذا جنيت أكثر من الألم؟

أيتها الضفاف الجميلة، أنت التي ربيتني،
أتراك تهدئين لوعة الحب؟ آه، أتعيدين إلي
يا غابات طفولتي!، وقتما
أعود، الهدوء مرة أخرى؟

الوطن

يعود النوتي فرحان إلى النهر الهادئ
من الجزر البعيدة، حيث جنى محصوله
كذلك أعود أنا، فيا ليتني جنيت
من النعمى ما جنيت من الألم.

أيتها الضفاف الغالية، أنت يا من ربيتني سابقا
أتراك تهدئين من لوعة الحب، وهل تعدينني
يا غابات شبابي، عندما أعود إليك،
بالهدوء والدعة مرة أخرى؟

عند النبع البارد، حيث رأيت لعب الموج،
عند النهر حيث رأيت السفن تسير،
هناك سأكون بعد حين. يا جبال الوطن الأليفة،
أنت التي رعيتني في وقت مضى.

أيتها الحدود المبجلة الآمنة، وشيكا سأحيي
مسكن الأم وأتلقى معانقات الإخوة الأحبة،
أحييهم، وستعانقونني أنتم
حتى يبرأ قلبي كما يبرأ في الضمادات.

أنتم يا من حافظتم على الوفاء! إني لأعرف، أعرف
أن ألم الحب، لن أبرأ منه وشيكا،

هذا ما لا تتغنى به أغنية مهد، يتعزى
بها الفانون، لتطرده، عن صدري.

فالذين يمنحوننا النار السماوية، وهم
الآلهة، يمنحوننا الألم أيضا.
لذلك فليبق هذا. ابن الأرض
أبدو أنا: خلقت لأحب وأشقى.

يبدو أننا قد ابتعدنا كثيرا عن مناقشة المنهج التاريخي الإنساني عند تفسير عمل فني واحد. ومع ذلك فإن الفرضيتين لم تتأكدا إلا الآن: يستطيع التفسير القائم على المنهج التاريخي الفكري وحده أن يضللنا، إن هو لم يطبق على العمل كلية. ونحن لا نستطيع الوصول إلى الكلية إذا نحن استخدمنا على التتابع في كل مرة مناهج مفردة في دراستنا مثل المنهج التاريخ الفكري أو المنهج التاريخي الإشكالي بالنسبة إلى المضمون والمنهج «الجمالي-الأسلوبي» بالنسبة إلى الشكل. إن قصيدتنا قد أرتنا من خلال ما لحقها من خلل أن الشكل يجلب مضمونه معه وأن المضمون لا يمكن أن يصب في شكل من الأشكال كيفما اتفق. وليست جملة «مقاطع من اعتراف كبير»، التي كثيرا ما تتردد في تاريخ الفكر، وإنما مقولة غوته: «المضمون يجلب الشكل، ولا يكون الشكل بلا مضمون أبدا» هي التي تستحوذ على مركز الدراسة الأدبية.

إن العمل الفني ليس منشأة مكانية، نستطيع أن نفحص فيها أجزاء مختلفة بصورة منعزلة، وإنما هو كلية، كل طبقاتها، التي يمكن الفصل بينها من أجل الدراسة، تنتمي في النهاية بعضها إلى بعض وتحدث أثرها بصفتها مجموعة واحدة. وهذه الإدراكات تبدو أكثر فعالية حين تستمد من قصيدة واحدة، ساهم في دراستها التأمل التاريخي الفكري، وهو ما لا يمكن أبدا أن تمكننا منه الأغنية مثلا.

على أنه اتضح أيضا أن ما نسميه بالشعر الحكمي لا يصدر عن الأفكار، التي اتخذت شكلا ما لغويا وعروضيا. ومهما تأكد لدينا أن الشعر يتضمن أفكارا ومشاكل، فإن ذلك لا ينشأ عن الحاح على التعبير عنها، ولا يتشكل بصفته تعبيرا عنها. وليس من المأمون أن نحمل ما يتضمنه عمل فني من أفكار على إحداثيات نظرة المؤلف إلى الحياة أو على روح الفترة أو على تركيب الفكر الموضوعي لمجرد قصد الوصول إلى التوجيه. فمن نقائص البحث التاريخي الفكري الاعتقاد بأن فكرة العمل الفني مطابقة دون قيد أو شرط للفكر الفلسفي ولها نفس الخصائص المعنوية، ومن ثم يسهل فصلها عن النسيج الذي صيغت فيه من غير أي اعتبار. إن المضمون ينتمي كل الانتماء إلى موضوع العمل الفني، الذي قلنا عنه إنه ذو طبيعة خاصة. ولذلك فإن دراسة المضمون تتطلب الاسترشاد أولا ببناء العمل الفني، ببناء العالم الذي أصبح حيا في العمل الفني. لقد كان في وسع كلمات هولدرلين إلى نويفر أن تعلمنا أن عظمته بوصفه شاعرا لا تأتي من عمق أفكاره، وإنما تأتي من الحياة الكاملة التي ينصب عنها كل تشكيل فني. وكان هولدرلين قد اعترف بأنه لم تكن تعوزه الأفكار. ومع ذلك كان يحس بما يعانيه من نقص بصفته شاعرا، فكان يطلب النصيحة. وقد تكرر هذا الموقف (كما تكرر بعد ذلك بصورة دائمة)، فعندما جاء الرسام إدغارد ديغا (Degas 1917-1834) إلى مالارمي واشتكى إليه من شقائه في حبه للشعر، مع أنه لا تعوزه الأفكار، أجابه الشاعر: "Mon cher Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots!" – «عزيزي ديغا، إننا لا ننظم الشعر بالأفكار، وإنما ننظمه بالكلمات!»

الفصل الثامن

الإيقاع

1 - الوزن والإيقاع

لقد ناقشنا في الفصل الثالث المفاهيم الأساسية للشعر مثل الارتفاع والانخفاض، والوزن واليامبوس والتروخايوس والوزن الاسكندري، والوزن السداسي، والمقطوعة الشعرية، والأغنية والقافية والتجانس الصوتي وغير ذلك وقد ظهر الوزن بصفته مفهوما شاملا، تندرج تحته الخطة، التي تحدد موقع الارتفاعات والانخفاضات، وبناء الأبيات والمقطوعات وموقع القافية. وليس من الممكن تحديد الخطة العروضية بالمستوى نفسه بالنسبة لجميع القصائد. فبالنسبة للمقطوعة الصافية مثلا يمكننا أن نحدد أدق التفاصيل فيما يتصل بطول المقطوعة وطول الأبيات وتوزيع الارتفاعات والانخفاضات بكل وضوح ولا يمكننا على العكس من ذلك أن نحدد في الطرف المقابل الخطة العروضية بالنسبة إلى الإيقاع الحر حسب الشكل الذي تحقق فيه، ويتضح من بعض الأوزان أنها في اللغات الجرمانية أكثر تحديدا من الناحية العروضية منها في اللغات الرومانية ومن طبيعة مفهوم الخطة،

كما رأينا سابقا، أنها تقوم بصورة مستقلة عن أي استعمال عروضي، في حين أن الخطة تظل دائما هي نفسها، ويتضح لنا عند الإصغاء البسيط أن للألفاظ فيها نبرات متباينة. على أن على المرء أن يتغاضى عن كل المضامين وعن النبرات في بعض صورها المفردة، فالأمر لا يتعلق إلا بتحقيق الوزن. ولنقدم مثلا على ذلك مقطوعتين، استعمل فيها عروضيا الوزن نفسه:

Brentano

singt leise, leise, leise,
singt ein flüsternd Wiegenlied,
von dem Monde lernt die Weise,
der so still am Himmel zieht.

برينتانو

غنوا بهدوء، بهدوء، بهدوء،
غنوا أغنية المهد في همس،
فمن القمر يتعلم النغم الذي
يعبر السماء في صمت.

Kingsley

Airly Beacon, Airly Beacon
O the pleasent signt to see
Shires and towns from airly Beacon
While my love climb'up to me!

كينغسلي

نار البرج البهيجة، نار البرج البهيجة،

من المشهد اللطيف ترى
مقاطعات وبروج نار البرج البهيجة
بينما حبيبتي تصعد إلي .

والارتفاع العروضي يحدد على الدوام بالعلامة نفسها (-) ويبدو من المقطوعتين مدى ما يمكن أن يكون عليه تنوع الامتلاءات. وإذا كانت الارتفاعات في مقطوعة برينتانو لا تبلغ قوة الارتفاعات في مقطوعة كينغسلي فإن ذلك لا يعود إلى الاختلاف في اللغة. وهناك في ارتفاعات برينتانو درجات كبيرة من النغم: فالارتفاع الأول في البيت الثالث لا يكاد يسمع على الإطلاق، ولا تخلو الإنخفاضات كذلك من إختلاف، فهي عند برينتانو أكثر رنينا وأطول منها عند كينغسلي، ففي مقطوعته وقفتان واضحتان في وسط البيت الأول والبيت الثالث والوقفات لا تختفي تماما عند برينتانو، ولكنها ضعيفة ضعفا غير متساو الدرجة والمقطوعة الإنجليزية أشد تماسكا على الإطلاق، ومن ثم لا بد من نوع من التوتر في النطق بها وهذه الإختلافات كلها ليست فروقا عرضية واختلافات لا تتصل إلا بالأماكن المحددة، بل هي مترابطة بعضها مع بعض تماما، فالارتفاعات أضعف، والانخفاضات أطول، والوقفات أكثر مراوحة والنطق أقل توترا عند برينتانو منها جميعا عند كينغسلي، وكل ذلك إنما هو مجليات ظاهرة شاملة موحدة: ظاهرة الإيقاع. فالخطة واحدة، ولكن الإيقاع مختلف، فهو شيء خاص بكل قصيدة على حدة.

فلا بد من التفريق إذن بين الوزن والإيقاع، وتحديد وزن القصيدة لا يعني تحديد إيقاعها، ومن المؤكد أن الظاهرتين مرتبطتان بعضهما ببعض، ومهما اختلف الإيقاع بين برينتانو وكينغسلي، فإن أساس ذلك الاختلاف يعود في كل مرة إلى طبيعة الخطة العروضية والخطة العروضية تشبه شبكة للتطريز، تختفي عند نهاية الطرز، إلا أنها كان لها أثرها في الاتجاه والبناء وحجم الخيط. الإيقاع نمط خاص بالشعر تماما، تكمن فيه قوة خاصة، وسحر خاص. هناك أشعار كثيرة صحيحة من الناحية العروضية، بمعنى أن الإرتفاعات والإنخفاضات والوقفات قد احتلت فيها

المكان المخصص لها ومع ذلك تترك أثرا باهتا رتيبا، لأنها ينقصها الإيقاع المتناسق المؤثر. إن العملية الإبداعية لا تبدأ عادة باختيار وزن من الأوزان، يمكن تنقيحه بعد ذلك بطريقة متعبة. فهناك شهادات لا تحصى أكد فيها الشعراء على أنهم اهتدوا إلى الإيقاع قبل أي معنى وقبل كل الدلالات. وقد وصف بول فاليري (المجلة الألمانية الفرنسية، العدد الثاني 1929، ص 709) العملية الإبداعية كما يلي: «كنت قبل سنوات قليلة مولعا بإيقاع معين، يزداد عمقا على الدوام. وكان يبدو أنه يريد أن يتشكل، على أنه لم يستطع شيئا آخر غير أن يستعير المقاطع والكلمات حسب مدلولها الموسيقي... وإذا بمتطلبات شعرية أخرى تنشأ عن إحساس مفاجئ بالوعي، فقد ظهرت استعادة المقاطع في المرحلة الأولى وكلماتها...». وقد اعترف لامرتين: «الإيقاع يثير أعصابي، ولكن الإيقاع وحده يشبه رئيس الجوقة، الذي يضرب وفق الإيقاع بقوسه أثناء صمت الأنغام» (وردت عند كاونر، المجلة الألمانية الفصلية، 1937، ص 78) وحتى الشعراء الذين هم غير موسيقيين ولم يكتبوا إلا أغاني قليلة أو هم لم يكتبوها إطلاقا كشيلر مثلا، يمكننا أن نعثر عندهم على شهادات كثيرة من هذا النوع ولكن ما هو الإيقاع؟ بهذا يطرح سؤال من أعقد الأسئلة، التي اختلفت الآراء حولها. وليست في الأدب فقط، فالموسيقى تتحدث عن الإيقاع أيضا، وتتحدث عنه أيضا فنون وعلوم أخرى، وشارك في النقاش الفلاسفة وعلماء النفس وعلماء الطبيعة وحتى رجال السياسة، وقد تحدث أفلاطون بصفته رجل دولة عن إيقاعات معينة أراد أن يبعدها عن دولته ولسنا في حاجة هنا إلى تتبع المناقشات المتعلقة بمشكلات الإيقاع منذ اليونان حتى أعماقها الفلسفية الأخيرة، ولسنا في حاجة إلى أن نحكم، وهو ما يريده البعض، ما إذا كان الإيقاع ظاهرة طبيعية. مع الإشارة في أثناء ذلك إلى تلاطم الأمواج، وزمجرة الرياح، وهزيم الرعد إلى آخره، أم أنه يشكل على العكس من ذلك خاصية إنسانية مميزة، مقدرة عقلية، كما يريد بعض الناس، على الإنسان أن يضعها في العالم أولا ويمكننا أن نستغني كذلك عن ذكر دستة من التعريفات توضح أساس البحوث الأدبية العملية المتصلة بالإيقاع لا غير، الإيقاع مرتبط بالزمن بصفته أبعد أفق. وهذا الرأي، الذي يمثله اليوناني أرستو كسينوس الترنتي لا نزاع فيه والإيقاع يحتاج، لكي يكون حيويا ملموسا، إلى قاعدة حسية تنتهي في الزمن. واستقبال

الإيقاع يقوم قبل كل شيء على السمع والضغط الحسي والعضلات الحسيّة عندما يكون الضرب الصامت إيقاعيا، فإن العضلة الحسية، التي توصل إليه الأثر ليست هي العين. أما الحديث عن الإيقاع في اللوحة وفي البناء المعماري، فإن ذلك في العادة من باب التعبيرات المجازية، التي لا تفيد موضوعنا ها هنا، على أن وجود قاعدة في الزمن، يمكن ملاحظتها من الناحية الحسية، لا تكفي وحدها لخلق أثر إيقاعي، فالنغمة الطويلة مثلا لا يمكن أن تكون إيقاعية أبدا، فلا بد أن تكون العملية أو الحركة موزعة العناصر، فمن الضروري أن تنفصل الأجزاء المهمة وغير المهمة بعضها عن بعض، ومن الضروري كذلك أن تكون المهمة وغير المهمة متشابهة على نحو ما، ولا بد أن تنتمي إلى نظام واحد. إذا نحن أخذنا اللغة، لغة الحديث، بصفتها قاعدة، فإنا نجد أنها مقسمة أصلا إلى عناصر مهمة وغير مهمة، ووحدات الكلام هي المقاطع، وتنقسم إلى منبورة وغير منبورة. وإن هذا ليبدو لنا طبيعيا إلى درجة أننا ننظر إليه بصفته نظام كل لغة، ومع ذلك فقد لوحظ منذ العصور السالفة أن فن الشعر القديم قد استخدم نظاما آخر، فقد تحققت الأهمية فيه عن طريق المدة، التي تستغرقها المقاطع. لسنا في حاجة، عندما نوجه انتباهنا إلى الشعر في الآداب الجديدة، أن نشغل أنفسنا بالسؤال عن مدى مساهمة الفترة الزمنية في التوزيع. ولم يحاول الشعراء الإنسانيون في كل عصر تقليد نظام الخطة العروضية القديمة فحسب، وإنما حاولوا كذلك تجديد النظام العروضي القديم، بمعنى إبراز المقاطع المهمة عن طريق الفترة الزمنية (بمساعدة الحروف الصائتة الطويلة أو الحركة الصوتية المزدوجة) في مقابل المقاطع غير المهمة، التي تكون «قصيرة». إلا أن هذا ظل في جميع اللغات مجرد تجارب لم يكتب لها النجاح. إن النظام الشعري في اللغات الرومانية والجرمانية منبور أصلا (أو هو، كما يقال أحيانا، مفخم) ونحن لا نزعم بهذا أن المقطع القصير المنبور في البيت ليس أطول منه في المكان غير المنبور. فالمقطع (in) في البيت الأول من البيتين القادمين مثلا ليس يقينا أطول منه في البيت الثاني:

The rain set early in to - night ...

for love of her, and all in vain ...

يقتحم المطر الليلة مبكرا ...

من حبي لها، وكل شيء عبث ...

لقد قيست فروق الفترات الزمنية بصورة دقيقة بواسطة أجهزة خاصة ومع ذلك يبقى هذا الجانب من الشكل الصوتي بدون اعتبار بالنسبة لمسألة الإيقاع، لأن الطول، كما نرى، مرتبط بالنبر بصفته الدرجة الصوتية الأساسية. والواقع أن الصوت وحده يمكن أن يكون إيقاعا، فنحن نتحدث عن إيقاع الألوان الصوتية. ولنفترض مثلا أن الوحدات (المقاطع) كلها لها في الصف الموالي الطول نفسه والقوة نفسها:

بم، بم، بم، بم، بم، بم، بم، بم، بم Bim...

فالتنوع الصوتي يكفي تماما لإعطاء هذا الصف إيقاعه، ومع ذلك يمكن أن يبقى هذا بدون اعتبار، لأن أثره في الشعر الجرماني والروماني يتخذ طابعا ثانويا لا غير: الزيادة في الأهمية، التي تأتي من النبر بالدرجة الأولى وتنتهي إلى أسماعنا كما تنتظرها ويمكن كذلك أن يظل الجانب النغمي بدون اعتبار، فهو يكفي لإدخال الإيقاع على صف من الصفوف.

وإذا ما نحن نطقنا المقاطع التالية بالطول نفسه والقوة نفسها، على أن تنطق الثانية والرابعة والسادسة وهكذا دائما بصوت أرفع مما ينطق به المقطع السابق، فإننا نعيش تجربة إيقاعية:

بم، بم، بم Bim

بم، بم، بم

على أن هذا عديم القيمة أيضا بالنسبة للبيتين الشعريين. حقا إن الانسياب النفسي يلعب دورا كبيرا في الانطباع الصوتي العام، الذي نأخذه منه، فنحن نتحدث عن النغم مستعملين مفهوما موسيقيا، والجملة النثرية لها أيضا «نغم». وهذا

حقل خاص لدراسة النغم في النثر أو الأعمال الشعرية. ويستطيع القارئ من خلال المثلين المذكورين أعلاه أن يسمع مدى اختلاف النغم بهذا الصدد في أبيات برينتانو وكينغسلي. وقد أجريت مثل هذه الدراسات أكثر من مرة. وحتى بالنسبة لعلم اللغة يمكن أن يطرح السؤال عن مدى إمكانيات الإنجاز الصوتي وعما إذا كانت هناك اختلافات خاصة في نغم الجملة بين اللغات المفردة. على أن هذا كله يشكل حقلا خاصا للدراسة في داخل اللغة أو الشعر، ولسنا أساسا في حاجة إلى أخذ النغم بعين الاعتبار عند معالجة الإيقاع والواقع أننا لا نحتاج إلى الانتقال إلى الشعر لنصل في النهاية إلى اللغة المقسمة إلى وحدات مهمة وأخرى غير مهمة، فحتى في النثر، لغة الحياة اليومية، نفرق بين الأجزاء (المقاطع) المهمة وغير المهمة، والنبر هو الذي يحدد الأهمية. كل جملة نثرية في لغة جرمانية أو رومانية تحقق كل الشروط المذكورة أعلاه لتكون حركة موزّعة منتهية في الزمن يمكن ملاحظتها حسيا. فهل يعني هذا إذن أن لكل نوع من أنواع النثر إيقاعا أيضا؟

هنا يكمن مورد من موارد سوء الفهم والأخطاء. من المؤكد أن كل أنواع النثر موزّعة، ومن المفيد دراسة نثر أديب من الأدباء على هذا الأساس إلا أن هناك اعتراضات على اعتبار هذا التوزيع الخاص بالكلام إيقاعا فإذا نحن نظرنا فعلا إلى الجانب الحسي من الكلام نجد أن التوزيع والإيقاع كلمتان مترادفتان ونصبح في الحقيقة في غنى عن لفظة الإيقاع. وهناك من الباحثين من يحددون مفهوم الإيقاع بشكل أدق ويفرقون بينه وبين «التوزيع» ويعترفون بأن فيه شيئا يثير الإعجاب. وبذلك وصلوا إلى وضع حد بسيط فاصل بين النثر العادي والنثر «الأدبي»، الذي يتسم بالواقعية على الإطلاق. ويرى الباحثون من هذا النوع أن النثر «الأدبي» يمتاز بإثارة الإعجاب، الذي يطمح المؤلف إليه عن قصد منه وبشكل واضح. وسوف نشغل أنفسنا فيما بعد بدراسة ما يسمى بإيقاع النثر وسنرى ما إذا كانت إثارة الإعجاب حقيقة هي هذا الفرق الحاسم. فالمهم الآن هو أن نؤكد أن هناك فرقا جوهريا بين إيقاع النثر المثير للإعجاب وبين إيقاع الشعر. وتساوي كلمة «الإيقاع» لا ينبغي أن يقودنا إلى إهمال هذا الفرق. وهناك من علماء الأدب

–والمؤلف يعتبر نفسه منهم– من يفضلون الاقتصار على إيقاع الشعر، على أنه لا ينبغي لنا، بالنسبة إلى المصطلح السائد، الذي يستعمل فيه عادة مفهوم الإيقاع النثري، أن يستعمل هذا الفارق في المصطلح في مدخل للدراسة الأدبية.

2 - الإيقاع الشعري

لإيضاح الفرق الجوهري بين الإيقاع النثري والإيقاع الشعري قابل ا. هيسلر في كتابه تاريخ الشعر الألماني (1، فقرة 22 و23) بين مرحلة نثرية (مستمدة من كتاب العلم البهيج لنيتشه) وبيتين شعريين (مستمدين من أسطورة الحدوة لغوته): «في كل مكان يلاحظ علينا الألم فيه. يسطح ألمنا».

Kàuft ihrer so wénig oder so viel
Als man für einen dréier gében will.

اشتروا منها كثيرا جدا أو قليلا جدا،
أكثر مما يود أن يقدمه لثلاثة.

ومن جملة ما يقوله هويسلر عن ذلك: «لا يخفى الفرق بينهما لحظة واحدة، فهناك، في النثر، نشعر بتتابع لا يقوم على قاعدة، وهنا، في الشعر، نحس بالنظام والتوافق الوزني. وقد اجتهدنا في أثناء ذلك في اختيار نموذج شعري دي مسار قوي الحركة، وهذا كيلا نخل بالشعار القديم، الذي ينص على «التحول المنتظم للمقاطع الخفيفة والثقيلة»، للحلقات الشعرية». وفي استطاعتنا أن نذكر بعض الفروق، منها أننا في النثر غير متأكدين من وقوع النبرات في أماكنها ومن النطق بها نطقا مناسبا من حيث القوة أو أننا نسمع بنبر المقاطع نبرا مختلفا، في حين أننا في الشعر لا يخامرنا الشك في ذلك. (وإذا كنا في البيت الأول، كما يقرر هويسلر، نستطيع أن ننبر الكلمة الثانية من «اشتروها»، فإن ذلك لا يعد حجة

وجيهة. فهناك نوع من الحرية يسيطر دائما على بداية البيت الشعري الألماني). ثم إن سلم النبر في النثر موفور بكثيرة، بينما تقاربت في الشعر الارتفاعات المثقلة بشكل واضح. (عندما نعيد النظر في نموذج برينتانو نلاحظ أن سلم النبر أبسط مما هو عليه الأمر في نص نثري). على أن الحاسم في الأمر هو أننا نحس بأن للشعر نظاما، لا نجده في النثر. وعندما نستمع بدقة نلاحظ أن هذا له علاقة بانتظام مسافات الارتفاعات. ففي الشعر تتكرر الوحدات المنبورة على مسافات متقاربة إلى حد ما. ولذلك حدد فيريي في مقالته، كما فعل بعض العلماء أيضا، الإيقاع بما يلي: «يبنى الإيقاع بعودة الزمن المرسوم في المسافات المتساوية».

لقد أثبت البحث التجريبي أن هناك ما يسمى بالقيمة المثلى للفواصل، وتستغرق حوالي ربع الثانية. ونحن نتكلم في الإيقاعات الطليقة مثلا بنبرات كثيرة، حين نكون بصدد التلاوة، ولكننا نخفي بعض النبرات عندما نسرع في إلقاء محاضرة حتى نبلغ ذلك القياس الزمني. ولتوضيح هذه الظاهرة، التي تبدو غريبة في أول الأمر، أشار العلماء إلى نبضة القلب ومشية الإنسان مما حملهم على الظن بأن لذلك علاقة بهما. فإذا كان هذا صحيحا، فإنه يزيد سر الظاهرة الإيقاعية المرتبطة بطبيعة الإنسان إيضاحا. (وتدلنا على الاتجاه نفسه حقيقة أن الانحرافات الكبيرة جدا عن ذلك المقياس الزمني لا تمكننا من التجربة الإيقاعية. ونحن نوزع القطرات المتساقطة بشكل متساو توزيعا إيقاعيا بحيث نحقق القيمة المثلى. أما إذا كانت القطرات تتساقط على مسافات عشر ثوان، فإن التوزيع الإيقاعي يغدو مستحيلا. إن الحديث عن إيقاع الأزمنة اليومية والسنوية ليظهر لنا من جديد أن طريقة الحديث المجازية لا تقوم على تجربة إيقاعية حسية بصورة مباشرة).

إن المقاطع المنبورة تتكرر في الشعر على مسافات متساوية إلى حد ما. بحيث إننا ننتظر النبرة التالية، وهذا الإنتظار المسبق يعد من أبرز سمات الإيقاع الشعري ومن الفروق الأساسية بينه وبين الإيقاع النثري.

فالمستمع يقبل على شيء، يحمله على انتظار التتمة. ولكن ألطف توزيع في النثر يعد على العكس من ذلك ظرفيا لا غير، يعجبنا في مكانه، على أنه لا يخول لنا أن

ننتظر ما هو آت، وتقارب مسافة الارتفاعات يرتبط في الشعر بالميل إلى التقارب في ملء الانخفاضات المماثلة، ومن الملاحظ أن الإنخفاضات في المثال، الذي ذكره هويسلر، غير متساوية، فالواقع أنه من النادر وجود المقاطع الرباعية في اللغة الشعرية (في حين أن التوترات يمكن أن تكون في النثر أكبر إلى حد كبير)، وأن الاختلافات في ملء الانخفاضات تكون في أغلب الأحيان ضئيلة ومنتظمة ويبدو الامتلاء الإيقاعي بشكل أوضح في معظم الأبيات الشعرية الجرمانية. فالوزن اليامبي أو التروخايي يظهر فيه الانخفاض، ونحن نقول هذا بنوع من التحديد، بصفته ذا مقطع واحد منذ البداية:

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehen,
Sah 's mit vielen Freuden ...

رأى الصبي وريدة منتصبة،
وريدة فوق المرج،
كانت يافعة وجميلة كالصباح،
فأسرع إليها لرؤيتها عن قرب،
وحدق فيها بفرحة كبيرة ...

قلما يتم التحديد العروضي في الأبيات الشعرية الرومانية بصورة مسبقة. أما فيما يتصل بالامتلاء اللغوي، فإن الفروق ليست كبيرة، فاليامبوس ذو الارتفاعات الأربعة في الأبيات الآتية لروبيرت برونينغ (Robert Browning 1889-1812)

The rain est early in to-night,
The sullen wind soon awake,

In tore the elm-tops down for spite,
and did its worst to vex the lake...

يقتحم المطر الليلة مبكرا،
وسريعا استيقظت الريح الغاضبة،
وراحت تمزق قمم أشجار الدردار نكاية،
وتثير غضب البحيرة بشكل أسوأ.

يطابق في الأشعار الرومانية البيت المتكون من ثمانية مقاطع ونجد مثل هذا النوع بكثرة في المجموعات الغنائية البرتغالية والإسبانية، التي تعود إلى العصور الوسطى. وقد عاد إلى الظهور في العصر الحديث بتأثير الفرنسيين، الذين يحبون استعماله. ولنقدم بعض الأبيات لفاليري:

Tes pas, enfants de mon silence
Saintemant, lentement placés,
Vers le lit de ma vigilence
Procèdement muets et glacés.

خطواتكم، يا أطفال صمتي
وقد وضعت بقداسة وبطء،
تتجه نحو فراش يقظتي
في صمت وبرودة.

ومن المؤكد أن موقع النبرات وملء الانخفاضات ليسا منتظمين جدا مثلما هو عليه الأمر في المقطوعة الأنجليزية ومع ذلك يمكن إقامة علاقات حسابية، عندما نضع خطة من هذا النوع بحيث نحدد عدد المقطع الذي يحمل النبرة:

براونينغ

224 222

332 2222

332 2222

233 2222

ولكن الصور في الوزن الاسنكدري تغدو أكثر تشابها.

لقد فند غيلبيرت موري نظرية بعض المنظرين الفرنسيين، التي تقول بأن الوزن الاسكندري الفرنسي يتألف عادة من أربع تفعيلات من وزن «الأنبسط»، بمعنى أنه يتبع مخطط 33/33.

ويبدو البيتان التاليان من نهاية «ايفيفينيه» لراسين:

Venez.Achille et lui, brula de vous revoir,

Madame, et dèsormais tous deux d'intellgience.

تعالي، فهو وأخيل يتحرقان شوقا إلى رؤيتك،

يا سيدتي، فهما على وفاق من الآن فصا عدا.

عند وضع مخطط على الصورة التالية: 222/222/222/222 أو قد يكون من الأفضل هكذا: 2 2 2/ 4 2 4 24/2. وأغلبية أشعار الوزن الاسكندري الفرنسي تكون يامبية أو أنبسطية أو، حسب أنصاف الأبيات، يامبية /أنبسطية أو أنبسطية /يامبية وكيفما كان الأمر فهناك دائما علاقات عددية بسيطة.

ويحتل مثل هذا التعداد مركز الدراسات الإيقاعية، التي قام بها الروماني بيوس سيلفين (كوكوليسكو) عن الأشعار الفرنسية وأثارت في فرنسا جدلا كبيرا. ينكر

سيرفين الحقيقة، التي لها أهمية أساسية ولا بد أن يحسب لها حساب في كل الدراسات المتصلة بالإيقاع، وهي أن النبر في الفرنسية (وكذلك في بقية اللغات المشتقة عن اللاتينية) أضعف منه في اللغات الجرمانية. (ومن هذه الحقيقة ندرك الأهمية الكبيرة، التي تأخذها القافية في اللغة الفرنسية مقارنة باللغة الجرمانية). على أن سيرفين كان على صواب تماما، حين أكد أن النبر له أهميته الكبرى بالنسبة للشعر الفرنسي: وإيقاع الشعر الفرنسي يعتبر «نبريا» على الرغم من ذلك. لقد أشار سيرفين عن طريق مخططات كتابية، مثل التي استخدمناها نحن قبل حين، أن مسافات الارتفاعات تخضع لحتمية معينة، وتحكمها «قوانين بسيطة».

على أن السؤال هو هل يتم فعلا إيقاع عمل شعري بهذه الطريقة. إذا ما نحن اكتفينا بمثل هذه المخططات عند معالجة الشعر الجرماني، فإننا سنصل إلى المساواة بين الوزن والإيقاع. والمخطط الذي قدمناه لأبيات براونينغ 2222 إلى آخره هو مخطط الوزن، مخطط أشعار أخرى لا تعد ولا تحصى، ولكنه لا يحدثنا بشيء عن إيقاع القصيدة إن دراسات سيرفين لتبدو لنا تمهيدا حتى بالنسبة لدراسة الإيقاع في الأشعار الرومانية. الواقع أن نظام الإيقاع في الشعر هو أن مسافة الارتفاعات منتظمة وأن الامتلاءات تخضع لقانون بسيط. لقد سبق لنا أن أكدنا أن المعايير الصارمة، أي ملء المخطط العروضي بطريقة صائبة، يشكل الإيقاع. وفي وسع القارئ أن يختبر ذلك في أبيات غوته وبرونينغ، فكلما حقق النبرات بشكل منتظم، أصبحت الأبيات أكثر تصلبا. ولا تكون ذات إيقاع إلا عندما ننبرها بطريقة غير متساوية. وعلى هذا فإن الارتفاعين الثاني والرابع في البيت الثاني من أبيات براونينغ أقوى من الارتفاعين الأول والثالث والارتفاع الأول في البيت الرابع لا يتحقق عند القراءة الصحيحة على الإطلاق وكذلك يجب أن يقرأ الارتفاع الثاني والثالث في البيت الثالث والرابع من أبيات غوته (وريدة الحقل) بشكل يفوق الارتفاعات المحيطة به قوة، وتكاد الأولى تتحول إلى انخفاضات.

وقد درس اليامبوس القائم على أربع ارتفاعات عند شكسبير وغوته وغيره من أئمة الشعر، فكانت النتيجة أن أقل الأبيات هي التي تحقق الارتفاعات الخمسة،

فهي في الغالب لا تتجاوز أربعة أو ثلاثة على أن دراسة الإيقاع لا تزال مع أخذ الارتفاعات المثقلة المختلفة بعين الاعتبار في بدايتها. فإذا وضع مخطط الأبيات على طريقة سيرفين هكذا 2 2 2 2 أو 4 2 2، فإن هناك خطر الضلال والإنحدار إلى فن الإيقاع -العيني. فقد نشأت فوق الورق مجموعات ليست في الواقع موجودة على هذا النحو. فلا وجود لانقطاع بعد ارتفاع ما، فالحركة مستمرة. والنظام الإيقاعي للبيت ليس ببساطة هو توزيع الارتفاعات وتكوين مجموعات تحت سلطة نبرة من النبرات. فقد ذابت المجموعات الورقية لحقيقة الشعر في مجموعة أكبر، هي مجموعة البيت بالنسبة لأبيات براونينغ. وهذه المجموعات الحقيقية للشعر، التي تحددها وقفات واضحة، يطلق عليها اسم الوحدات الإيقاعية، التي تقوم على الوقفة. فليست مسافات الارتفاع بعلاقاتها العددية البسيطة هي وحدات الإيقاع، وإنما هي الوحدات الإيقاعية، ونظامها في الشعر يوجد بصفته نظام الوحدات الإيقاعية وتكوينها ومطابقتها.

تقوم الحياة الإيقاعية لمقطوعة غوته مثلا على الوحدة الإيقاعية الأخيرة المتماسكة، التي تحققت فيها الارتفاعات الثلاثة بشكل واضح. وبذلك تكون النهاية المؤثرة للأبيات السابقة، التي أصبحت عن طريق التقسيم الثنائي وضعف الارتفاعات الأولى أكثر حركة (إذ تنشأ فيها حركة مضادة: ففي كل مرة يتم صعود سريع إلى الارتفاع الثاني، ثم هبوط بطئ في الشطر الثاني إلى الارتفاع الثالث) والبيت الأخير هو الذي يمنح الحركة الإيقاعية تماسكها في المقطوعة.

لقد اتضح من ذلك أن الأشعار ليست هي أفضل ما تتحقق فيه الوحدات الإيقاعية بشكل متساو قدر الإمكان. فكما أن الارتفاعات المتساوية في ثقلها تقتل الإيقاع، كذلك تثقله الوحدات الإيقاعية المتساوية. فلم يتمكن ميلتون مثلا دائما من تجنب هذا الخطر في قصيدته «مشغول الفكر»: أبيات ذات ارتفاعات، مقفاة بشكل مزدوج، تغدو رتيبة مع طول المدة:

Or call up him that left half told
The story of Cambuscan bold,

Of Camball, and of Algarsife,
And who had Canace to wife,
That own'd the vertuous Ring and Glass,
And of the Wondrous Hors of Brass,
On which the Tartar King did ride;
And it ought els, great Bards beside,
In sage and solemn tunes have sung,
Of Turneys and of Trophies hung;
Of Forests, and inchantements drear
Where more is meant then, eets the ear ...

أعد ذكر من ترك نصف قصة
قصة كامبو سكان الجرى
وكامبل والغرسايف،
ومن كانت كاناس له زوجة،
وتملك الخاتم الثمين والزجاج
وقصة الحصان النحاسي العجيب،
التي امتطاه ملك ا لتتر،
وإن لزم الأمر أضف له المنشد العظيم،
الذي غنى بحكمة ورزانة
عن الخراطة وتذكار الصيد،
في الغابات، وعن الكآبة الساحرة،
حيث كان أكثر من مجرد سماع الآذان له ...

وتصبح الرتابة أكثر الحاحا، عندما تكون الوحدات الإيقاعية متساوية الطول والبناء أيضا: غالبا ما تبع النبرة الرئيسية في الأبيات المذكورة فوق الارتفاع

الثالث. ويبدو أن ميلتون قد أحس بهذه الأخطار، فقد حاول أن ينوع عن طريق الأوزان التروخائية والانخفاضات العرضية المتكونة من مقطعين والمفاجئ في ذلك هو أنه لم يستعمل في الغالب الوسيلة، التي تستعمل في الآداب الجرمانية للتنويع في الوحدات الإيقاعية، وهي تراوح نهايات الأبيات ما بين مذكرة ومؤنثة. وعلى هذا كثيرا ما تختلف الأبيات في الأغنية الشعبية:

Ich hört' ein Sichelein rauschen,
Wohl rauschen durch das Korn,
Ich hört' ein feine Magd klagen
Sie hätt' ihr Lieb verloren.

سمعت منجلا صغيرا يخشخش،
يخشخش حقا بين سنابل القمح،
وسمعت فتاة لطيفة تشكو من
أنها أضاعت حبيبها.

والمراوحة بين النهايات المذكرة والمؤنثة يمكن أن تتحقق أيضا في اليامبوس، الذي يتكون من خمسة ارتفاعات، سواء أكان في شكله المجرد من القافية، على غرار ما تستعمله الألمانية والإنجليزية، أم كان مقفى كما هو في القصيدة الموشحة أو القصيدة الغنائية على التقريب. وإذا كانت اللغة الألمانية تستعمله أكثر من اللغة الإنجليزية، فإن السبب في ذلك يعود إلى مسائل صرفية، فقد سقطت في اللغة الإنجليزية تلك النهايات غير المنبورة، التي حظيت بالبقاء في اللغة الألمانية.

ويظهر لنا من المثال، الذي أخذناه عن ميلتون، أن كل بيت في هذه الحالة يمثل وحدة إيقاعية. فالارتفاعات يصل عددها في الأبيات عادة إلى أربعة ارتفاعات، في حين أن الأبيات التي تتكون من خمسة ارتفاعات فما فوق، يلاحظ فيها بوضوح الميل إلى توزيعها إلى وحدتين إيقاعيتين أو أكثر، وبذلك تصبح الحركة الإيقاعية أكبر. (وحالة الوزن الاسكندري لا تناقض هذا، ذاك أن الوحدات الإيقاعية فيه

منتظمة بسبب الوقفة المتوترة. أما في اللغة الجرمانية، التي تكون فيها الارتفاعات كلها محددة، فمن الصعب المحافظة على حيويته الإيقاعية).

وتكفينا، لنوضح تركيبة الشعر المرسل، هذه الأبيات القليلة، التي نستمدها من «هاملت» لشكسبير:

... To die, -to sleep, -
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, -to sleep;-
To sleep! perchance to dream; -ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come ...

... ننام، -نموت، -
ولا أكثر من ذلك، ونقول ينتهي عند هذه النومة
وجع القلب وآلاف الصدمات الطبيعية،
التي وصلت إلى الجسد،
تحقق ما يتمنى بإخلاص. ننام، -نموت، -
ننام، ربما لنحلم، -وهناك المشكلة،
فأي حلم يمكن أن يأتي في نوم الموت؟ ...

فمن الإنقطاعات تنشأ أكثر الوحدات الإيقاعية إختلافا: متحرك ساكن متحرك ساكن متحرك، ساكن متحرك، متحرك ساكن متحرك ساكن، متحرك ساكن متحرك ساكن متحرك، ساكن متحرك ساكن متحرك، متحرك ساكن متحرك ساكن متحرك ساكن إلى آخره، يمكن أن تتنوع عن طريق الارتفاعات الثقيلة المتدرجة. والذي يساعد على الإيقاع في الأبيات المذكورة هو تواتر الوحدة الإيقاعية القوية -متحرك

ساكن متحرك ساكن (to die, to sleep; perchance to dream; what dreams may come) –ں – ں، التي يحقق فيها الارتفاعان بقوة ونحن نطلق على مثل هذه الوحدة المسيطرة اسم الباعث الإيقاعي. على أننا نكتشف مدى السهولة، التي يصبح بها الشعر المرسل –عند انتفاء الباعث– مسهبا في إيقاعه. وأكبر ميزة له تتمثل في قدرته على التنغيم، ولكنها تشكل خطرا عليه في الوقت نفسه. ذلك أنه لا يحمل كثيرا على التماسك، ومن السهولة أن يؤدى إلى حرمان الوحدات الإقاعية من تناسقها. ومن هنا نفهم شكوى غوته وشيلر وبلاتن وغيرهم من أنه قليل «الاحتفالية» وأنه ينزل بالشعر إلى مقام النثر.

لقد كان حقا من السهل، في عهد المدرسة الطبيعية، حين كان جمهور المسرح لا يحب سماع الشعر من فوق الخشبة، أن تقدم المسرحيات شعرا مرسلا ينطق به كالنثر. أما في فرنسا فكان الأمر أصعب النسبة إلى الوزن الاسكندري، ولكن المعاداة للشعر وميل الممثلين والجمهور إلى الراحة قضيا على ذلك أيضا. لكن الإيقاع يحيا هناك حيث تنوع الوحدات الإيقاعية وزنا أساسيا (أو أكثر)، ويبدو لنا أن تشكيلا شاملا للمجموعات الإيقاعية من هذا النوع ضروري في كل مكان نشغل فيه أنفسنا بالإيقاع الشعري. فبذلك يسهل علينا في الوقت نفسه ملاحظة علاقة الوحدات الإيقاعية وطبيعة بناء الكل. والدراسة الإيقاعية، التي تهتم بهذا الجانب، قادرة على إظهار الإيقاع الفردي في عمل من الأعمال، وإظهار صورته الإيقاعية. فمن الواضح أن هذه الصورة أكثر أهمية ووضوحا، ولذلك يغدو من السهل إدراكها كلما تعلق الأمر بالكليات الصغيرة. والإيقاع يعني بالنسبة للشعر أكثر مما يعنيه بالنسبة إلى الدراما، التي كتبت على نمط واحد من الشعر المرسل، أو بالنسبة للملحمة، التي كتبت بالأبيات أو المقاطع نفسها، إذ توضع هنا في مواضع أكثر تعبيرا من حيث الإيقاع في مقابل مواضع اعتباطية، في حين أن كل موضع في قصيدة يؤدي وظيفته بصفته جزءا من صورة واحدة وتنذر المواضع الاعتباطية بتحطيم الكل.

3 - مثلان (لا نغفيلاو، وبرنتانو)

The Arrow and the Song

I shot an arrow into the air,
It fell to earth, I knew not where;
For, so swiftly it flew, the sight
Could not follow it in its flight,

I breathed a song into the air,
It fell to earth, I knew not where;
For who has sight so keen and strong,
That it can follow the flight of song?

Long, long afterward, in an oak
I found the arrow, still unbrocke;
And the song, from beginning to end,
I found again in the heart of a friend.

السهم والأغنية

رميت سهما في الجو
فوقع فوق الأرض، لا أدري أين،
لا يستطيع النظر مهما أسرع
أن يتبعه في طيرانه.

وأرسلت أغنية في الجو
فوقعت فوق الأرض، لا أدري أين،

لا يستطيع النظر مهما كان حادا قويا
أن يتبع الأغنية في طيرانها؟

وبعيدا، بعيدا إلى الأمام وجدت
السهم في سنديانة غير مكسور
والأغنية من البداية إلى النهاية
وجدتها في قلب صديق

لا ينبغي لنا أن نخشى استخدام خطة مبسطة لمحاولة فهم الإيقاع. فـx تعني مقطعا غير منبور، وx́ منبور، وx̀ منبور قليلا، و’ تعني قطعا صغيرا، و/تعني قطعا واضحا.

x x́ x x x ’ x x x x́ /
x x́ x x́ / x x x x́ /
x x x́ x x x́ / x x́ /
x x x́ x x ’ x̀ x x /
x x́ x x́ ’ x̀ x x x́ /
x x́ x x́ / x x́ x x́ /
x x́ x x́ / x x́ x x́ /
x x̀ x x́ x / x x́ x x́ /

x́ / x́ x́ x x / x x x́ /
x x́ x x́ x / x́ x x́ /
x x x́ / x x x́ x x x́ /
x x́ x x́ / x x x́ x x x́ /

القصيدة مقسمة إلى ثلاثة مقاطع طويلة، كل منها يشكل وحدة. وهناك كذلك تطابق واضح في نهايات الأبيات، ثم إن كل بيت مركب من نصفين بصورة واضحة،

يربط بينهما بطبيعة الحال توتر معين. والوقفات في نهاية الأبيات نهائية أكثر مما هو عليه الأمر في أماكن القطع داخل الأبيات. ولكن الارتفاعات الثقيلة متدرجة إلى حد كبير، ولهذا فإن أماكن القطع هذه متنوعة أيضا، إلى درجة أن هناك تراوحا كبيرا في الوحدات الإيقاعية. ويسيطر على ذلك أكثر من مجرد إيقاع «مثير للإعجاب»، وإننا لنشعر أن الإيقاع يؤدي وظيفة أكبر مما تقدمه بعض المواضع بشكل مؤثر على نحو خاص، ولا يؤدي وظيفة فقط، وإنما يمثل قوته الخاصة أيضا، فمن استمع إليه بدقة، شعر بترابطه وبهيئته.

وتبدأ الوحدة الإيقاعية بالارتفاعين المبيينين بوضوح ولها سيطرتها في البيتين الأولين، في حين أن البيتين التاليين، وأحدهما مرتبط بالآخر، أكثر حيوية، فالمقدمة تتألف من مقطعين، وتأتي القطعات متأخرة بحيث يجب أن ينطق بالوحدات الإيقاعية في المدخل بصورة سريعة. ذلك أن نظامها متماسك حتى إنها تفرض الامتداد الزمني المتقارب لوحداتها (الإيقاعية) والإيقاع يبرز هنا في الوقت نفسه المعاني بشكل مؤثر: الطيران السريع والنظرة السريعة. والارتفاعات النهائية، التي تنتظمها وحدات إيقاعية أقصر، تتوفر على حركة أقوى من خلال الامتداد الضروري.

وكما يكرر المقطع الثاني المضمون وبعض كلمات المقطع الأول، كذلك يكرر الإيقاع التوزيع المتماسك، فهو يبرز المطابقة بشكل أقوى حين يتبع البيت الثالث والرابع الحركة نفسها تماما. إذ يتضح أن الوحدة الإيقاعية، إن هي إلا الباعث الإيقاعي، مع أن الارتفاع الثاني أقوى إلى حد ما من الإرتفاع الأول. إلا أن التكرار يتضمن شيئا، شيئا معيقا للحركة. ويصبح الإيقاع معبرا عن المشاعر، التي يعيش بها المتكلم تكرار الخسارة. ما عدا الإيقاع، فإن الكلمات لا تعبر عن شيء من ذلك.

ويبدأ المقطع الثالث بشكل مغاير وينبئنا بشيء جديد، فمن يسمع تلاوة القصيدة، يستطيع أن يسمع من هذه البداية أن المقطع الثالث سيكون هو الأخير. فالبيت الأول مقسم إلى ثلاثة أقسام، فالوحدة الإيقاعية الأولى تتكون من مقطع

واحد، ولأول مرة (وهي مرة واحدة) يحمل المقطع الأول من البيت النبرة. والمد الذي تنطق به، يعطي المعنى مضمونه الكامل، إذ يمكن الإيقاع المستمع من الاستماع إلى الطول كله مباشرة. وتعمل الوحدة الإيقاعية الثالثة بالحركة من جديد بواسطة مقدمة تتألف من مقطعين. وتنشأ عن ذلك عملية جديدة، ولكن النغم يصدر عن الباعث المعهود، فيتم التأكيد على أن السهم هو نفسه ويتم بواسطته بصورة أوضح مما يتم ذلك عن طريق أداة التعريف والعثور على الأغنية يتم في الباعث نفسه: على أن ذلك يتم الآن في الحركة الجديدة. ولندرك ذلك كما ينبغي، علينا أن نعود إلى الوراء مرة أخرى.

يتألف كل بيت من جزئين، يكمنان في التوتر الداخلي. ولكن كل مقطع من المقطعين الأولين كليهما مقسم في ذاته إلى قسمين، فالوحدة الإيقاعية الأولى في البيت الأولى والثاني أجل شأنا من الوحدة الإيقاعية الثانية، بينما يتم التأكيد في البيتين الثالث والرابع على الوحدة الإيقاعية الثانية لانصراف التوتر إليها. ولذلك ينتظر المستمع هذا التأكيد في البيتين الأخيرين من القصيدة في النهاية والواقع أن التأكيد أكثر لتساوي الوحدتين الإيقاعيتين تماما، رغم أنهما من شكل جديد:

من المؤكد أن هناك تحولا في الباعث، الذي صاحبنا حتى الآن، على أن ذلك مراوحة واضحة خطيرة الشأن. فالوحدة الإيقاعية في الشكل الجديد أكثر امتلاءا ودفئا وحيوية مما كان لها في شكلها الأكثر واقعية وصلابة. فكما يرتفع المقطع الأول بصفته كلا من الناحية الإيقاعية عن المقطعين الأولين المتوازيين، كذلك يدل البيتان الأخيران بما لهما من وحدة على نهاية الحركة الواضحة المعبرة كلها. لقد أصبح الإيقاع صورة ولم يعد يسمح بالاستمرار في القصيدة. إنه يؤدي وظيفة أكبر مما يؤديها إبراز المعاني في المواضع المفردة.

ونقدم مثلا ثانيا يتمثل في التحليل الإيقاعي لقصيدة لبرينتانو (ويأخذ المؤلف المثل من كتابه «المدرسة الشعرية الألمانية الصغيرة»).

Wiegenlied

Singet leise, leise, leise,
Singt ein flüsternd Wiegenlied,

Von dem Monde lernt die Weise,
Der so still am Himmel zieht.

Singt ein Lied so süss gelinde,
Wie die Quellen auf den Kieseln,
Wie die Bienen um die Linde
Summen, murmeln, flüstern, rieseln.

أغنية المهد

غنوا بهدوء، بهدوء، بهدوء،
غنوا أغنية المهد بهمس،
وتعلموا الطريقة من القمر،
الذي يعبر السماء في صمت.

غنوا أغنية لطيفة
لطف غناء الينابيع فوق الحصى
كالنحل حول الزيزفون
يطن، يهمهم، يهمس، ينساب.

إن هذه الأغنية الصغيرة ذات قوة قاهرة، ونحن في «داخلها» تماما، مع أنها لا تتضمن أفكارا كبيرة، ولا حتى أفكارا صغيرة، ولا تتوفر على صياغة لغوية متميزة. ونحن لا نكاد في الحقيقة نفهم معانيها، نحس بشيء يظهر هنا وهناك، فالقمر يصعد في مكان ما، وهناك عتمة غير كثيفة تحيط بنا، وأنغام متناسقة تستيقظ، ولكنها لا تصل إلى تكوين «صورة» واضحة، وليست هناك علاقات متينة بين الظواهر، التي تبدو أمامنا ولسوف تكون النتيجة سيئة، لو نحن فرضنا ذلك فرضا: علينا أن نتعلم من القمر لحنا أو نسمع من الينابيع أغنية، علينا أن نسمعها حتى

من النحل، الذي يطن في حيز من المكان. ولكن النحل لا يغني، وإنما يهمهم ويهمس وينساب. ولسوف يطلب منا المستحيل، إن كان علينا أن نفهم المعاني فهما تاما ونربط بعضها ببعض، فلا يجوز لنا ذلك ونحن لن نفعل ذلك. هناك قوى أخرى تحول دون التنفيذ، لأنها تملأنا تماما، ولأنها تجعل من القصيدة صورة بحيث تبقى من حيث معانيها عند التلميحات المخططة. فهناك أولا النغم، فهو في البيت الأخير يتخذ شكلا متناميا واضحا ويقوم على بناء لا يمكن الإخلال به والبحث عن تبرير آخر أكثر منطقية في بنائه. ثم إن القصيدة كلها تكتسب تأثيرا سحريا عن طريق حرفي اللام والميم اللينين وحروف العلة، التي تبرز ما بينها وبين بعض النبرات من مفارقة. أما القوة الأخرى فتتمثل في الإيقاع، الذي تترنح فيه. ولتحديده نستعمل العلامات نفسها، التي استعملناها في قصيدة لا نغفيلاو:

x̀ x x́ x / x́ x / x́ x /
x x x́ x x́ x x̀ /
x x x́ x ' x x x́ x /
x x x́ x x́ x x̀ /

x x x́ ' x x x́ x x /
x x x́ x ' x x́ x x /
x x x́ x ' x x́ x x /
x̀ x x́ x / x́ x / x́ x

تبتدئ القصيدة ببيت بطيء مقسم في ذاته إلى ثلاثة أقسام، ويتبعه بيت ليس له سوى نبرتين رئيسيتين، تجعلان الحركة أسرع قليلا، وتبقى هذه الحركة السريعة قليلا، وذلك لأن الارتفاع العروضي في المدخل يلفظ بصوت بطئ جدا بحيث تبدأ الأبيات كلها بمقدمة تتكون من مقطعين. والبيت الثالث يشكل إيقاعا جديدا، فيتوزع على قسمين، كل منهما من نموذج xxx́x وهو بذلك أكثر إلحاحا من الثاني، الذي يكرر في البيت المتناسب معه، ولكن التموج، الذي يثيره البيت الثالث، يبدأ الآن في

الانتشار، ويشمل كل شيء: إنه الأغنية، التي يجب -بناء على معانيها- أن تغنى أولا، وهو في الينابيع وفي النحل. والأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الثاني ممتلئة من هذا الباعث الإيقاعي، والشاعر يتنازل عن النهاية المذكرة لتقوية النغمات المتطابقة. ويتحقق تصاعد خفيف داخل الأبيات الثلاثة، وتنتهي الوحدة الإيقاعية وكأنها قد تجمعت، بمقطع منبور:

غنوا أغنية .... Singt ein Lied ....

وتتموج الأبيات التالية في مقطع غير منبور، وقد أصبح الإيقاعي في البيت الثالث قويا، إلى درجة أنه لم يكد يحتمل، وحاول أن يتجاوز في تموجه حدود الوحدة الإيقاعية، وهذا إلى أن تنهي الحركة بداية المقطع الرابع (بمساعدة حرفي العلة الثقيلين): فقوة الباعث لا تزال كبيرة إلى درجة أنه يحول دون تحقيق الوقف خلف كلمة «يطن»، ثم تهدأ الآن الحركة تماما، ولا يفلت الأمر من يدنا، وإنما تتماسك في الوقفة، التي تعقب كلمة «يهمس»، ويمكننا أن نترك للحركة أن تتموج وتبدو في حرفي العلة من كلمة «ينساب»، في حرف العلة الأول الطويل بعد الارتفاعات الخمسة المؤلفة من حروف العلة القصيرة وهم أطولها في القصيدة كلها. فالبيت الأخير يعود إلى البداية ببنائه الإيقاعي بشكل دقيق ومسموع.

من حاول أن يفهم مسرى الإيقاع على هذا النحو، فإنه سيزداد إعجابا بهاتين القصيدتين القصيرتين، ويشعر أيضا أن تحليل الإيقاع يصل إلى ما يمكن قوله وتعلمه وتعليمه ولا يستطيع الشاعر أيضا أن يعد ويفكر ما إذا كان الإيقاع قد تحقق له أم لا، أو يفكر ما إذا كان الإيقاع سيكون من نصيب القصيدة، التي هو بصدد كتابتها أم لا. ومن الممكن أن ندرس بهذه الطريقة أشعارا من اللغات المشتقة عن اللاتينية. وفي استطاعتنا أن نتنازل هاهنا، فقد سبق أن درسنا قصيدة فيرلين (أنظر ص 254 وما بعدها) عن دراسة من هذا النوع.

4 - الإيقاع واللغة الشعرية

إن تحليلي الإيقاع يوجهان أنظارنا إلى علاقات أساسية أخرى أكثر أهمية. فقد لفت انتباهنا في قصيدة برينتانو أكثر مما حدث ذلك في قصيدة لا نغفيلاو أن المعاني لا تستقيم إلا بشكل ضعيف. فمن المؤكد بالنسبة إلى القصيدة أن الإيقاع لا يظهر ما له من أثر تام إلا من خلال ربطه بمعاني الكلمات. فالشاعر، الذي يعزف على صوت اللغة مثلما يعزف الموسيقي على الأنغام، يدخل في مباراة يكون فيها دائما هو الخاسر، وينتهي أن يكون شاعرا، ذلك أن الشعر يتم في اللغة، والمعنى تابع للغة أصلا. وكيفما كان الأمر فمن الثابت أن المعاني تبقى في قصيدتي لا نغفيلاو وبرينتانو ضعيفة الأثر، ولكن النغم والإيقاع يشاركان بشكل أساسي في تحويل القصيدة إلى شكل.

وهذه ملاحظة لا تنطبق على كل نوع شعري إطلاقا، ليست بهذا المقدار على أية حال. ولسنا في حاجة إلا إلى وضع قصيدة غنائية إلى جانبها ليتبين لنا أن المعاني فيها أقوى. وليس من باب المصادفة أن لانغفيلاو وبرينتانو لم يكتبا قصيدتهما على شكل القصيدة الغنائية. ولا يصعب علينا أن نعرف أن الرباعية بأبياتها القصيرة نسبيا تمثل الشبكة الملائمة لإيقاعها. وبذلك وصلنا إلى موضع يظهر فيه تضافر الوزن والإيقاع والأسلوب ويعرض نفسه على البحث بصفته مشكلة «الوزن في الشعر عرضي لا غير To composition Metre is but adventitious- هذه الجملة، التي تنسب إلى ووردسوورث لا تجد من يوافق عليها كما لم تجد ذلك الجملة التي عبر عنها كلايست فيما يتصل بالشعر في الفترة نفسها تقريبا: «لا يتصل الأمر بالقشرة، وإنما بالثمرة، التي يحملها فيها». والمبدأ الأساسي، الذي وضعه في مقابل ذلك المعاصرون من منظري الحركة الرومانسية، مثل الإخوة شليغل وهازليت Hazlitt (1778-1830)، وشيلي وغيرهم: الشعر باطني في العمل، وقد سادت هذه القاعدة. أما المشكوك فيه هنا، فهو ما أشار إليه غوته في قوله: «إذا ما أراد المرء أن يترجم مضمون «المراثي الرومانية» بنغمة دون جوان لبيرون وبشكله الشعري فلا بد أن تحل اللعنة بما ورد فيها» (أحاديث ايكرمان 28 فبراير 1924). أما وجهة

النظر في يومنا هذا، فيمكننا التعبير عنها بكلمات أحد خيار العلماء ف.پ. كير:

The tune of the verse is part of the meaning of the poem ... poems begin in the mind of the poet as a tune without words, and he discovers words agreeing with the pattern. The pattern is not a scheme to be filled up with a certain number of syllables, but something living in the poets mind (Form and Style, S. 201)

«درجة النغم في البيت جزء من معنى القصيدة ... القصيدة تبدأ في ذهن الشاعر بصفتها نغما دون كلمات، وتفضى إلى الكلمات انسجاما مع قالب السبك. وقالب السبك ليس مخططا يملأ بعدد معينٍ من المقاطع اللفظية، وإنما هو شيء يعيش في ذهن الشاعر». ويمكننا أن نكمل ذلك قائلين: ويعيش أيضا من قوته الخاصة: وسيلاحظ المرء بما فيه الكفاية أن شاعرا قد أخطأ وأن اتجاهات التعبير في الشكل العروضي من جهة والإيقاع والأسلوب اللغوي من جهة ثانية لا تخلو من تنافر. لقد أشار كير نفسه في موضع من كتابه إلى أن بيرون قد اختار في قصيته «القرصان» بيتا خاطئا، وتقع مثل هذه الأخطاء في عصرنا بشكل أسهل مما كانت عليه في السابق، ذلك أن خصوصيات الشعر كانت قد حددت في الكتب المتصلة بفن الشعر. من المؤكد أن ذلك كان بشكل ضيق، ولكن الشاعر، الذي ألزم نفسه بذلك، لم يكن معرضا للخطر كثيرا. وقد نظم لو به دي فيغا الآراء السائدة في كتب فن الشعر في أبيات وردت في كتابه «الفن الجديد في صناعة المسرحية الهزلية» Arte neuvo de hacer comedias

نقتطف منها ما يلي:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratado.
las décimas son buenas para quejas,
el soneto està bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en octaves lucen por extremo.
son los tercetos para cosas graves,

y para las de amor las redondillas
las figuras retóricas importan ...

حتى يتلاءم فن الشعر بشكل ذكي
مع الموضوعات التي يتناولها،
فالعشرة أبيات تناسب الشكوى،
والقصيدة الغنائية مناسبة للمنتظرين،
وينبغي أن تنظم التقارير قصيدة،
ولكنها تزهو في القصيدة الثمانية بشكل عام،
وتنظم الأمور الجادة في القصائد الثلاثية،
والقصائد الدائرية في أمور الحب.
والصور البلاغية مهمة أيضا ...

ونحن اليوم إلى حد ما أكثر حذرا مما كان عليه الأمر في السابق فيما يتصل بالإلحاق، فقد وصل، كما نرى، إلى المضمون نفسه، إذ كانت «أشياء» معينة مرتبطة ارتباطا وثيقا بدرجات معينة من الأسلوب. إذا كانت كتب فن الشعر في القرن السابع عشر مثلا قد جعلت للأبيات الداكتيلية طبيعة بهيجة متوثبة بوصفها قيمة تعبيرية، فقد تم ذلك على نحو ضيق ومن ناحية واحدة مثل الرأى القائل في الموسيقى أن ثلاثة أرباع الإيقاع يتضمن ويخلق على الدوام جوا من البهجة. وثلاثة أرباع الإيقاع يمكن أن تكون، ولكن ليس ذلك من باب الوجوب دائما، إيقاعا من نوع الفالس أو الرقص الشعبي. والعمل هو الذي يبين بوضوح كيف ولم يؤدي الشكل العروضي وظيفته. وينبغي أن يكون في حسابنا في الوقت نفسه أن الأشكال العروضية تحمل معها متطلبات قوية مختلفة، وبعضها أكثر تطاولا من الآخر. وقد سبق لنا أن رأينا أن اليامبوس ذا الارتفاعات الخمسة يتوفر على مقدرة نغمية ويتقبل الكلام السامي والمبتذل على حد سواء من غير تعارض.

وهكذا يبدو لنا من المأمول أن نصل إلى فهم العلاقات القائمة بين الوزن والإيقاع والأسلوب انطلاقا من الإيقاع بالذات، الذي ألحق به الأثنان في عمقه. هذا والبحوث المتصلة بالإيقاع، التي تحاول تجاوز تحليل العمل المفرد إلى نماذج الإيقاع، وهي نماذج الأسلوب في آن واحد، لا تزال في بدايتها. ولنعد مرة أخرى إلى مقطوعتي لونغيلاو وبرينتانو. لقد قامت عناصر الإيقاع فيهما معا على الحركة النشيطة المستمرة، وعلى ضعف الارتفاعات النسبي، وخفة الوقفات وتناسقها، والتراسل القوى بين الوحدات الإيقاعية، والوظيفة المهمة، التي تؤديها الأبيات. ونحن نسمي هذا النموذج الإيقاع المنساب.

وتبدو الأبيات القصيرة بالدرجة الأولى مناسبة له بصفتها قواعد عروضية. ونعتبر الأبيات، التي قد تبلغ سبعة مقاطع في اللغات المشتقة عن اللاتينية من هذا النوع، أما في اللغات الجرمانية فنعتبر منها تلك الأبيات، التي تبلغ أربعة ارتفاعات. ولا يمكن في الأبيات الطويلة تجنب القطع في داخلها، بحيث إن التراسل ليس له أثر قوي ويصعب أن تكون نهايات الأبيات واضحة بدرجة كافية. ويبدو ذلك أقوى في الأبيات القصيرة بفضل القافية. وبما أن الوحدات الإيقاعية المتساوية أو المتماثلة تتكرر باستمرار، فإن الإيقاع ينساب موجات صغارا دون عائق. ويتضح لنا أن المقاطع القصيرة المتسامية، التي تنتظم فيما بينها بشكل أخف، ضرورية أيضا: فالانتظام فيها أكثر من التوتر والمهارة الفنية.

وللنغم بعدئذ نوع من الألفة أيضا، فعندما تعود القافية بعد حين وتتناهى إلى الأذن بقوة، يصبح النغم حاملا قويا للتعبير، فنحس بميل إلى الأنغام اللينة يتناسب مع الإيقاع. إن المعاني لتغدو باهتة مع النغم والإيقاع بصفتيهما حاملين للطاقة التعبيرية، خاصة وأن هذه المعاني تظل حبيسة ارتباطها الضيق بالبيت كله. وهذا يعني أن الإيقاع المنساب لا يصلح للأفكار الكبيرة، ولا للحديث الغني بالآراء، ولا للخطب المنبرية المؤثرة. فوظيفته التعبير عن «الانسجام» الروحي، فهو يتناسب مع «الأغنية». لكن الشكل الخارجي ليس حاسما على الدوام، فهناك في الفرنسية أغاني ينتظمها إيقاع منساب، استعمل فيها الوزن الاسكندري (انظر مثلا قصائد الكونتيسة دي نويل (1876-1933 Contesse de Noailles) وكثيرا ما يحدث من

إخوة يسوع الفقراء

–ما هو ببلاط المعجزات،

فالثقوب حقيقية: أنظر الجسد ...

إننا لنشعر بتوتر أكبر عند التلاوة أو الاستماع، وبقوة أكبر مما نحسها في الإيقاع المنساب، حتى إنه ليخيل إلينا أن هناك تناقضا بين الشكل الخارجي والإيقاع، الذي يقترب هنا من نموذج آخر، نطلق عليه اسم الإيقاع المتدفق. وتميزه هو الآخر الحركة النشيطة المستمرة، ولكنه يتسم في البداية ببعد كبير، إذ ينطق به بنفس أكبر وبتوتر أعظم، والارتفاعات فيه أكثر بروزا وتنوعا، وهناك قمم للتوتر بأتم معنى الكلمة، وبناء على ذلك فإن الوقفات أكثر تنوعا أيضا. وفي النهاية تصبح الوحدات الإيقاعية أكبر تبعا لحجم التنفس والتموج.

ويكفينا كمثال على الإيقاع المتدفق أن نفكر في الإلياذة: ويتضح أن الوزن السداسي أصلح الأوزان لذلك.

وقد عبر شيلر عن طبيعة هذا الإيقاع في البيتين التاليين:

Schwindelnd trägter dich fort auf rastlos strömenden Wogen,

Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Merr.

بدوار يحملك بعيدا فوق أمواج متدفقة دونما هوادة،

فترى وراءك، ولكنك لا ترى أمامك غير السماء والبحر.

وتشكل الإيقاعات الطليقة، التي اهتدى إليها كلوبستوك، عندما وجد الأشكال الشعرية الأخرى معيقة بالنسبة إليه، بحيث لا تسمح لتيار الأحاسيس عنده الانطلاق بحرية –شكلا من نوع آخر. وتنتمي كل أناشيد غوته وهولدرلين ذات الإيقاعات الطليقة إلى الإيقاع المتدفق، وكذلك «الأغاني البندارية» في الأشعار الكلاسيكية الانجليزية، في حين أن ريلكه أوجد لنفسه في «المراثي الدوينيزية» وزنا

جهة أخرى أن يخدعنا الشكل الخارجي، كما يظهر لنا من النموذج التالي من قصيدة لتريستان كوربيير (Tristan Corbière 1933-1845)

... Et les fidèles, en chemise,
-Sainte Anne, ayez pitié de nous!-
Font trois fois le tour de l'église
En se traînant sur leurs genoux,

Et boivent l'eau miraculeuse
Où les Job teigneux ont lavé
Leur nudité contagieuse ...
-Allez: la Foi vous a sauvés!

C'est là que tiennent leurs cénacles
Les pauvres, frères de Jésus.
-Ce n'est pas la cour des miracles,
Les trous sont vrais: Vide latus! ...

... والمخلصون، في القميص،
-أيتها القديسة آن، ارحمينا-
داروا ثلاث مرات حول الكنسية
سائرين فوق ركبهم سيرا،

ويشربون ماء خارقا
حيث غسل المأجورون القرع
عريهم المعدي ...
-هلم: لقد أنقذك الإيمان-
هناك يقيمون أنديتهم

خاصا به وحده. والإيقاع المتدفق مناسب للنغمة المرتفعة من الناحية الأسلوبية، وتتخلص الألفة الغنائية من نغم الكلام الاحتفالي. فتيار الحركة يمنع من بروز بعض المواضع المفردة بصورة مفرطة، وتحول الحسية القوية دون الوصول إلى الجوانب الروحية البالغة التجريد. فالمبالغات الفكرية أو الألعاب الفكرية البراقة غير ممكنة هنا تقريبا أو أنها تعود بسرعة إلى الذوبان تماما. ويلعب المقطع الشعري في الآداب المشتقة عن اللاتينية دور الوزن السداسي، الذي يعتبر وزنا ملحميا، والبناء الفني الرائع لهذا المقطع، والاندفاع الثلاثي نحو نهاية القافية المزدوجة، يحولان دون التدفق، الذي يتطلبه الوزن السداسي. إننا نسمّي هذا النموذج الإيقاعي، الذي يتناسب مع المقطع الثلاثي، الإيقاع البناء، فالوحدات الإيقاعية فيه تخضع لتنظيم موحد ومنسجم أكثر مما هو عليه الأمر في الإيقاع المتدفق. والوحدات الإيقاعية كلها مثل الوحدات المكونة للنغم وأنصاف المقطوعات والمقطوعات أكثر استقلالا، بحيث تعود الحركة ثانية إلى البداية بصورة مستمرة.

والإيقاع البنّاء، كما يقدمه لنا المقطع الثلاثي يصلح على أية حال للحديث البليغ. لقد قسا تيك في دراسته «موت الشاعر» على بوكاتشو وغيره في نقده لهم، لأنهم لم يحفظوا للمقطع الثاني كرامته. واتضح في الوقت نفسه أن الشكل العروضي بإيقاعه البناء يصلح للحديث البليغ القائم على سعة الثقافة والموازاة اللفظية والتواتر وبقية الوسائل الأخرى، فالمتكلم هنا أكثر ثباتا وهدوءا من المغني بطريقة الإيقاع المتدفق.

وهناك شكل أخر يصلح للإيقاع البناء، وهو الوزن الإسكندري وهو في الآداب الجرمانية، وذلك بسبب تحديد النبرات كلها، أقل قدرة على التنوع وأكثر تصلبا من الناحية الإيقاعية منه في اللغات الرومانية، ومن ثم يغدو وزنا ملائما بالنسبة إلى الإيقاع البناء. ويتطلب أسلوبيا حديثا تزداد قيمته الفكرية بصورة أقوى مما يتطلب ذلك المقطع الشعري المتسع مكانيا. وقد رأى شيلر، زيادة على دوره القوي في بناء الأسلوب، أن له أثرا حاسما حتى في «المضمون» وها نحن ننقل الكلمات، التي كتبها إلى غوته بمناسبة ترجمته لكتاب فولتير «محمد»: «إن خاصية الوزن الاسكندري، التي تجعله ينقسم إلى شطرين متساويين، وطبيعة القافية، التي تسمح بجعل بيتين ألكسندريين في مقطع واحد، لا تحددان اللغة الشعرية كلها فقط، وإنما

تحددان كذلك الروح الداخلية كلها لهذين البيتين، وطبائع الأشخاص وميولهم وتصرفاتهم. كل ذلك يندرج تحت قاعدة التناقض، وكما تقود ربابة الموسيقي حركات الراقص، كذلك تقود الطبيعة المزدوجة للوزن الاسكندري حركات الفكر والوجدان. ويخضع العقل للمطالبة المستمرة، إذ لا بد من حصر كل إحساس وكل فكرة في هذا الشكل كما كان اللص بروكروستيس يحصر ضحاياه في فراشه».

وقد شعرت المدرسة الرومانسية الفرنسية أن الوزن الاسكندري التقليدي يكتنفه الجمود إلى مدى بعيد، فعملت على تخفيفه، وجردته من الوقف وجعلته عن طريق إحداث قطعين فيه ثلاثي الأقسام. وفي البرتغال ادعى أويجينيو دي كاسترو لنفسه في مقدمة كتابه «واريستوس Oaristos 1890» مجد تجديد الوزن الاسكندري البرتغالي. وجعل غيرا خوانكيرو (Guerra Junqueiro 1923-1850) وأنطونيو نوبره (Antonio Nobre 1900-1687) للبيت المؤلف من تسعة وأحد عشر مقطعا إمكانيات جديدة، تدل في الوقت نفسه على اتجاهات الشعر في ذلك الحين وهو جعل الأشكال، التي كانت قبل ذلك مقصورة على الإيقاع البناء، قادرة على تحمل الإيقاع المتدفق. وقد تمت نفس المحاولة فيما يتصل بالقصيدة الغنائية، فهي في حد ذاتها لا تسمح بالإيقاع المتدفق ولا تسمح من حيث الموقف لا بالدندنة ولا بالشعور المتدفق العنيف، وتتطلب البناء، البناء الموحد للتركيبة الإيقاعية، التي تصل إلى نهايتها في البيت الأخير، وهي بذلك تتطلب الحديث الواعي المهذب. وذلك ما ينم عنه تحديد طبيعة القصيدة الغنائية، الذي كان شائعا في أيام المدرسة الرومانسية. وقد ساهم في ذلك ووردسوورث وكيتس وا.ف. شليغل وغيرهم، ثم روسيتي و ووتس دانتون.

ويمكننا اليوم أن نعتبر المحاولات، التي تمت منذ عشرات السنين في بلدان مختلفة قصد جعل شكل القصيدة الغنائية يتقبل الإيقاع التدفق، محاولات فاشلة. إن قابلية القصيدة الغنائية للإيقاع البناء والحديث، الذي يسيطر عليه الفكر، من المتانة بحيث لا يمكن إبادتها.

هناك نموذج أخير علينا أن نذكره، وهو الإيقاع الراقص، ونحيل كمثل على ذلك إلى القصيدة الثلاثية، التي سبق ذكرها (ص 143)، فهي بألفتها تشبه الإيقاع

المتدفق، على أن التوتر، الذي تنطق به هنا، يشكل على نحو واضح فارقا، إضافة إلى قوة النبر في الارتفاعات، والإيجاز الكبير في الوحدات الإيقاعية، والوظيفة الأكثر أهمية للوقفات المختلفة، فهي تتسم في مقابل الانسياب اللين توترا شديدا على العموم.

وكل هذا يظهر في آن واحد الخصائص الجديدة المناسبة للأسلوب اللغوي. فبينما يتراجع النغم المحض (وتقوم القافية بالدرجة الأولى بوظائف إيقاعية)، تصبح المعاني أكثر وضوحا مما هي عليه في أسلوب الأغنية الروحية. وقد يصل الأمر إلى الأغاني هنا أيضا، على أنه نوع آخر من الأغاني، التي ينضاف إليها الإيقاع الراقص، وهي لا تتطلب الموسيقى، وإنما تتطلب النطق بها. وقد أوجد الوزن الأناكريوني بهذا الصدد صور أسلوبية صافية لما تزل تحتفظ بطراوتها الخالدة. واحتوت القصيدة الهجائية كذلك على أشكال عروضية قصيرة الأبيات وإيقاع راقص وأسلوب لغوي رصين، نتجت عن تضافرها مضامين صرفة.

يتعلق الأمر في هذه النماذج الإيقاعية، التي عالجناها هنا، بالمقترحات. فالبحوث لا تزال في بدايتها، ولكن المهم دائما وما يجب على المبتدئ أن ينتبه إليه هو تجنب الأحكام والتقويمات الذاتية والانطباعية المحضة. فمن العبث اليوم أن نكتفي بوصف الإيقاع بأنه جميل ولطيف وقوي ولين ومتميز وما أشبه ذلك من الصفات، دون أن ندرك الملابسات الموضوعية ونقدم عرضا لها. وقد تعود المرء في كل البلدان التأكيد على الصعوبات، التي تعترض سبيل تحديد موضوعي لهذه الملابسات. وكان الغرض من التحاليل القيام بمحاولة ووضع قواعد ثابتة لذلك.

5 - الإيقاع في النثر

لقد أكدنا فيما سبق أن هناك اختلافات عميقة بين الإيقاع في الشعر والإيقاع في النثر. فالإيقاع الشعري له خصائص لا يتوفر عليها الإيقاع النثري: الانتظار المسبق بصفته ظاهرة الاستمرارية، التي يمكن أن يكون لها شكلها الخاص، ومسافات الارتفاعات المتساوية، وتراسل الوحدات الإيقاعية.

ولا بد لدراسة الإيقاع النثري، إذا كان علينا أن نحتفظ مع الأسف بهذه الكلمة من أجل التركيب النثري، من أن تهتم بالوسائل، التي يمتلكها النثر لبنائه. وهي التفريق بين المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة والوقفات وتكوين المجموعات والتوتر.

ومن حقنا أن ننتظر أن يكون للمعاني في النثر دور أهم منه في الشعر ولن يحدث أبدا أن يتملك الشاعر إيقاعا ما، ثم تنضم إليه كلمات مناسبة «موسيقيا». سيكون ثمة على الدوام شيء مادي، يلح على أن يوضع في قالب من الكلمات. لقد قيل إن البناء في النثر حسب ما يتطلبه المعنى تماما. ولو كان الأمر كذلك، لكان من العبث دراسة الإيقاع النثري أو كان زائدا عن اللزوم على الأقل. ولا نزاع الآن في أن هناك نثرا من هذا القبيل، ولكن هناك نثرا أيضا ليس الأمر فيه هكذا. فكلما كان هناك مثلا سعي إلى «اثارة الإعجاب» بالإيقاع أو تم على الأقل تجنب الآثار المخلة، نشأ عند المؤلف والقارئ أو المستمع شعور إيقاعي خاص يستجيب بشكل تلقائي. وسيتضح إضافة إلى ذلك أن التركيب يؤدي إلى تعميق المعاني بصورة خاصة. وإن المرء ليتساءل حقا عما إذا كان معنى جملة من الجمل لا يتضح كما ينبغي ويصل إلى دلالته الكاملة إلا إذا هو استجاب لمتطلبات إيقاعية معينة على الشكل، الذي تحيا به -دون وعي تماما- عند المستمعين. وسيتضح في النهاية أنه من الممكن أن تصل وظيفة الإيقاع الحيوية المتنامية في النثر إلى تأثيرات ذاتية بالغة.

أ - فقرة إضافية

لقد اهتم النقاد دائما بمواضع معينة في النثر، وهو اهتمام ورثناه عن العهود القديمة. ذلك أن كتب البلاغة القديمة كانت تعلم أن على الخطيب أن يمد نهايات المجموعات التعبيرية، وعلى الخصوص الجملة والجملة المركبة، شكلا ثابتا قصد الوصول إلى تأكيد أكبر. وهذه النهايات المنظمة تسمّى إيقاعيا الفقرة الإيضافية. وهذه هي الأشكال المعروفة منها:

Cursus planus: requiéscat in pâce
Cursus tardus: velocitáte redúceret
Cursus velox: ésse videátur
Oder: nísi cum grano sális

الفقرة البسيطة: استريحوا في سلام

الفقرة البطيئة: قللوا من السرعة

الفقرة السريعة: كونو حذرين

أو: إن لم يكن ذرة ملح:

وقد أظهر الخطباء القدامى أن هذه القواعد لا ينبغي أن تبقى على الورق إذ علموها وتكلموا بها خلال قرون عديدة، وامتلأت بها لاتينية القرون الوسطى ثم نثر الكتاب الإنسانيين. ويكفينا أن نأخذ مثلا نهايات بعض الفصول من «المزارع والموت»: بيدين جريحتين، هكذا تتهم بالشر، عليكم اللعنة، لسنا نعرف غيرها. إننا لنلاحظ الميل إلى الفقرة المسطحة، ونحن نعرفها من العروض: وزن أدونيسي (م س م م س = متحرك ساكن على التوالي) كما نجده مثلا في البيت الرابع من أغنية صافو.

ونهاية الجمل هذه بنبراتها المنتظمة تنطق ببطء وبشدة. ويكتسب النثر بذلك شيئا من البلاغة والأبهة، وتأخذ طبيعة الحديث والخطبة، التي تلقى بشكل علني. وهكذا تضمنت بحوث نهايات الجمل في نثر العصور الوسطى أو نثر القرون التالية هدفين، عندما أرادت أن تكون أكثر من الأسلوب البسيط الخاص بالفقر الإضافية: كان عليها أن تتقصى العلاقات بين الخطابة العملية والخطابة النظرية، بين النثر وتعاليم رجال البلاغة، وكان عليها أن تحدد العلاقات بين الفقر الإضافية وأسلوب النثر، الذي يتعلق الأمر به.

إن تبعية الناثرين لتعاليم المنظرين البلاغيين أو للعلماء المعترف بهم بالذات تحد من إمكانية استخدام هذه الظواهر لتفسير الخصائص الشخصية للمؤلف، وهو ما

يجعل البحث الحديث يوجه نظره نحو هذا الموضوع عن رغبة صادقة. ولن يتوصل الباحث إلا بحذر كبير إلى تحديد الخصائص الفردية، وحتى في هذه الحالة فإنه لن يشغل نفسه إلا بجانب جزئي لا بجوانب النثر كله.

وعلى مثل هذه الدراسات أن تضع في حسابها صعوبات أخرى، فالفقرات الإضافية لم تبتدعها العصور القديمة اعتباطا ثم تعلم وتستعمل خلال قرون عديدة لمجرد ما لها من سلطة. فهي في حقيقة الأمر حلول شاملة مقننة لعدد من القضايا الخطابية، يمكن أن تتم دائما بشكل عفوي دون مران واع. وإننا لنجدها عند خطباء فترة ما بعد العصر الإنساني وكتابها في كل مكان تحتاج فيه نهاية جملة أو مجموعة من الجمل إلى تأكيد. وما من خطاب عام حتى في عصرنا الحاضر إلا وهو ملئ بذلك. من غير أن يكون الخطيب قد تعلم فن البلاغة والقول. ولهذا، فإن دراسة الفقرة الإضافية لا تساعد نسبيا على فهم نص نثري فريد، فمن طبيعتها أن تسقط في ملابسات تتجاوز العمل والشخصية. ويتضح قصورها لسبب آخر، فالقسم الأكبر من النثر «الأدبي» في القرون الأخيرة لم يعد يقصد منه الإنشاد، ولم يعد يعيش في جو الرأي العام، في الجو البلاغي، الذي يتناسب مع تركيب الفقر الإضافية. إن هذا النثر يريد أن يقرأ وحده وعلى نحو من الهدوء، والأمر لا يتعلق بالنسبة إليه بالتأكيد على مواضع معينة فيه. وستكون لدراسة نهايات جملة ما يناسبها من الخطأ إلى حد ما. وعلى الدراسة الإيقاعية أن تهتم بكل أجزاء تركيبه.

ب - تغييرات ضرورية إيقاعيا

نقدم بمثابة تمهيد لطريقة عمل من هذا النوع عددا من الأمثلة، يلعب الإيقاع في بناء الجمل النثرية دورا واضحا إلى حد ما، وهذه الأمثلة مأخوذة من أعمال، أعاد النظر فيها مؤلفوها. أ - تشير إلى الصياغة السابقة، د - تشير إلى الصياغة النهائية. المثال الأول مستمد من «مدام بوفاري» لفلوبير (طبعة غابرييل ليلو «مسودات ونبذ غير منشورة»، في جزئين، باريس 1936).

1.A: D'abord, on parla du malade, puis du temps ...

D: On parla d'abord du malade, puis du temps ...

1.أ: أولا تحدثوا عن المريض، ثم عن الطقس ...

د: تحدثوا أولا عن المريض، ثم عن الطقس ...

وفي الوقت نفسه تقريبا تم التغيير ذاته عند شتيفتر حين أعاد صياغة قصته «الأعزب المغتر بنفسه»: أ: تحدثوا أولا عن كل شيء وغالبا ما فعلوا ذلك كلهم في آن واحد، ثم تحدثوا ...

د: أولا تحدثوا عن كل شيء وغالبا ما فعلوا ذلك كلهم في آن واحد، ثم تحدثوا...

الفروق الإيقاعية كبيرة. ذلك أن «أولا» في المثلين تكتسب في بداية الجملة نبرة قوية، تتطلب بعدها وقفة واضحة. لقد نشأت عن التغيير مجموعة كلمات موحدة، تتجه نحو «المريض» أو «كل شيء» بصفته النبرة السائدة في حين أن نقيضه يعتريه الضعف. على أنه من حقنا أن نشك في ما إذا كانت الأسباب الإيقاعية هي التي تطلبت فعلا هذا التغيير. فهناك في الصياغتين النهائتين لكلا العملين تعبيرات من نوع: «أولا، ... ثم ...» إضافة إلى تركيبات كثيرة تطابق تعبيرات الصياغتين الأليين تماما. وعلى هذا فإن النظام الإيقاعي بهذه الصفة لم يكن سببا في التغيير. قد يجوز لنا أن نفترض أن النقيض قد بدا للمؤلفين غير مبرر وأنهما أرادا أن يقدما بدله المعنيين المركزيين الفعلين «المريض أو قبل كل شيء» إلى الموقع السائد وإنه ليتضح هنا مدى ارتباط الإيقاع الداخلي بالدلالة، على الرغم من أن علينا أن نفرق بين الأساسي والثانوي. ومن الواضح أن الدلالة تلعب الدور الرئيسي في مثالنا، ولكن الأمر يختلف في المثال التالي، الذي نأخذه من «انريكو» لالكسندر هيركولانو:

2. A: do bramído do már e do rudído das ventanias
D: do bramído do már e do rugído dos véntos

2.أ: من هدير البحر وعصف الرياح

د: من هدير البحر وعصف الرياح

فوضع ventos مكان ventanias يخلق مجموعتين متساويتين تماما من الكلمات، تتطابق إيقاعيا حتى أصغر جزءياتها وتتولى القافية الداخلية والخارجية إتمام التناسق فيها. وهي لا تسمح لنا هنا أن نظن أن هناك بواعث دلالية من أي نوع كانت. والظاهر أن الإلحاح الإيقاعي المؤثر كان هو الباعث على التغيير. ثم إن هذا الموضع يرتبط بقرينة، يبدو فيها الإحساس الإيقاعي أكثر وضوحا بفضل موازيات التواتر المثلثة. وهو من المواضع البلاغية، التي يتم الحديث فيها بصورة «علنية» ومابانريكو حاجة إليها.

ويناقض المثل التالي ما سبق إلى حد ما، وهو مستمد أيضا «من الأعزب المغتر بنفسه» لاشتيفتر:

3. A: Und von dem Haupte der Helden leuchtet der Ruhm ...

D: Und von dem Haupte der Helden leuchtet dann der Ruhm ...

3.أ: ومن رأس البطل يلمع المجد ...

د: ومن رأس البطل يلمع بعدئذ المجد ...

واضح أن الصياغة الأولى ذات طبيعة شعرية، وليس هناك من شك في أنها الأكثر شاعرية، وهو ما دفع شتيفتر إلى التغيير. فبفضلها تم الآن تجنب التساوي بين المسافات والامتلاءات وكذلك تساوي الارتفاعات الثقيلة التي تجعل الفقرة موزعا توزيعا متساويا فقد أصبحت النبرة فوق «المجد» هي السائدة، واختفى التعالي الإيقاعي لأدونيس المضاعف.

لقد دار نقاش كبير حول هذا المثل، فهناك من رأى أن النثر يكون أفضل كلما أمكن اقتطاع أبيات «واقعية» منه. وكثيرا ما اتخذ المنظرون الفرنسيون الوزن الإسكندري وزنا يقيسون عليه. وقد عارضهم في ذلك حديثا سيرفين، وكان له بين الكتاب والمنظرين مؤيدون من الرفاق والرواد. كان شلايرماخر قد رصد عند حديثه عن رواية «السيد لورنس شتارك» لإنجل (Engel Johann Jakob 1802-1741) وتساءل عما «إذا كان السبب بإعجاب عددا كبيرا من الأبيات السداسية الكاملة،

يعود هنا إلى قصور في السمع أو إلى نظرية جديدة في الإيقاع النثري لم يسمع بمثلها من قبل». وشكر تيودور شتورم صديقه باول هايزه، لأنه نبهه إلى وزن اليامبوس في قصته «حفلة في هادرسليفهوس» وخجل من أن يقع له شيء كهذا، وهو «الممارس» العتيد في كتابة القصة النثرية. وأزال بتغييرات ضئيلة ما بدا له خطأ بيّنا في النثر:

3. A: Ich hab doch darum nicht den Tod gefreit ...
D: Ich hab darum doch nicht den Tod gefreit ...

3. أ: انني لم أخطب حقا لذلك الموت ...
د: إني لم أخطب لذلك حقا الموت ...

إن التغيير البسيط (لسبب إيقاعي لا غير) يعني شيئا كثيرا، فقد اختفى من الارتفاعات الخمسة اثنان تماما (إني hab، لم nicht) ولم يعد هناك أساس عروضي. وكان من الضروري فعلا أن تقرأ الصيغة الأولى على الوزن اليامبي. وهناك كثير من الدراسات الإيقاعية، التي تدعي العثور على أبيات محضة، تضع نبرا اصطناعيا فوق النبر الحقيقي. فجملة «قلما سكن في المدينة وحديثا لم يكد يسكن إلا في ضياعه القريبة» (موريكه) ينظر إليها على أنها من البحر اليامبي، وهو ما حدث فعلا، لكن ذلك يبقى من باب التسلية الخاصة. ذلك أن بناءها الحقيقي مغاير لذلك، فالنبر فيها قليل وغير متساو. والمناقشات، التي دارت حول مشكلة ما إذا كان وجود بصيص من مخطط عروضي يزيد من جودة النثر، تعاني إلى حد كبير من عدم تناسب المواد المستعملة فيه. ولكي يتم توضيح ذلك بشكل نهائي لا بد من تحليلات جادة للنثر الجيد. على أنه لا يجوز للمرء بداية أن ينتظر أحكاما بسيطة، وإنما ينظر إليها من خلال درجاتها. وما له اعتباره بالنسبة إلى نص بنائي أو إلى موضع غنائي أو بلاغي خاص في رواية، لا يعني أن له اعتباره أيضا بالنسبة إلى قصة تقوم على علاقة وطيدة.

قد يحدث في هذه القصة أن تتأثر الجودة، إذا أصبح الإيقاع متعاليا بمجرد أن يحظى بالاهتمام بقوة وسمح ببروز توقعات مسبقة، كخروج عن جوهر الكلمات. أما

المؤلف، الذي يؤكد على كلامه ويضع نفسه في موقع عال، يلتئم القراء الفرديين والخاصين ليكونوا مستمعيه المجهولين العلنيين، بعبارة واحدة الذي يخبر عوض أن يقص، فيحق له أن يستعمل تركيبات عروضية منتظمة.

وهذا مثل رابع وأخير مستمد ثانية من «مدام بوفاري»:

A: Et il se mit à regarder sur le lit, derrière la porte et sous les chaises...

Mademoiselle Emma l'aperçut et elle fut se pencher ...

D: Et il se mit à fureter sur le lit, derrière les portes, sous les chaises ...

... Mademoiselle Emma l'aperçut; elle se pencha

أ: وأخذت تنظر فوق السرير، وخلف الباب وتحت الكراسي ...

رأتها الآنسة إيّما، فانحنت ...

د: وأخذت تنقب فوق الفراش، وخلف الأبواب وتحت الكراسي ...

رأتها الآنسة إيّما، فانحنت ...

لقد حذف حرف العطف (و et) مرتين على مسافة قصيرة، وبذلك أصبحت الفروق الإيقاعية كبيرة. فهناك الآن بدل المعابر السلسة بين مجموعات الكلمات وقفات قوية. فتصبح المجموعات أكثر عزلة وتشديد النبر على الألفاظ (الأبواب، الكراسي، رأت، انحنت) يجعلها أكثر متانة وجمود الصيغة الثانية أكثر توترا من حيث النبر، وتعويض تنظر بتنقب ساهمت في متانة النغم بقدر ما ساهمت فيه متانة المعنى.

نلاحظ في الأمثلة الثلاثة الأخيرة، التي درسناها (2-4)، أن تفسير بعض الفقر قادنا إلى أغراض إيقاعية تتجاوزها. وهذه النتيجة مهمة، إذ يتضح من المثل الأخير بشكل حاسم أن هناك ما يدعو إلى فحص الصياغة الأخيرة للرواية كلها على أساس المتانة الإيقاعية. وعندئذ فقط يصبح للملاحظات المنعزلة معناها على الإطلاق. وفي الوقت ذاته تظهر لنا الأمثلة الثلاثة مدى ما يمكن أن تكون عليه الوظائف الإيقاعية من اختلاف. وإذا نحن قصرنا البحث الإيقاعي للنثر على مجرد الإعجاب بالتركيب فيه، فإنه لن يذهب بعيدا في ذلك، بل ربما تخلى حتى عن ذلك

البساطة، التي تحتاج إليها مثل هذه البحوث. إن الفقرة المنقولة عن مدام بوفاري بالذات تدل على اتجاهات تعبيرية أخرى كانت هي التي حسمت الأمر. وقد اتضح من جديد بطبيعة الحال أن الإيقاع لا يمكن عزله. وفي تعويض تنظر بكلمة تنقب كان للإيقاع والمعنى المناسب أثر واحد واتجاه واحد كذلك. وكان لحذف حرف العطف «و et» جانب لغوي وأسلوبي. والتصفيف الفصلي بدل التصفيف الوصلي يعزل الأشياء المقصودة، ويجعل عالم هذا الكتاب أقسى، وأكثر عزلة في أجزائها، وأكثر تصلبا. وقد يبدو من العبث أن نتساءل عن الأمر، الذي كان أساس التغيير. حتى مع احتمال أن للمعنى الأهمية الأولى، فإنه يمكننا أن نتجاهل حقيقة أن الإيقاع يحدث آثارا جديدة خاصة على وجه الإطلاق. وما من كلام أو فهم يخلو من الجانب الحسي في طبيعة اللغة، حتى حين يكون الحديث بصوت واط. إن الإيقاع يعد من الظواهر الحاسمة في الجسم الحسي من اللغة، يمكن أن يعزله التفكير. لقد اكتشفت الفلسفة اللغوية الحديثة، منطلقة مرة أخرى من فيلهلم هومبولت (Wilhelm von Humboldt 1835-1767)، على نحو دقيق ما يحققه الحس اللغوي من وظائف ومنجزات. ولا بد أن يظهر النثر، الذي يضغط فيه أثر الجانب الحسي إلى أدنى قياس له، من وجهة نظر اللغة الجوهرية بصفته نثرا هزيلا أو منزوعا عن أصله إلى حد كبير. على أن الشعر يحيا من جديد في اللغة الجوهرية. فمن الواجب على اللغة المتكونة عند الكاتب أن تمر عن طريق محطة المراقبة المتصلة بالإيقاع الحسي المرهف إلى حد ما، ويمكن أن تكون المراقبة واعية أو غير واعية.

لقد كانت المراقبة في المثالين 2 و3 واعية تماما، فالإحساس الإيقاعي في الفقرتين هو الذي حدد وحده عملية التشكيل والكلمات المستعملة قبل كل شيء بوصفها الوحدات الحسية للتركيب اللغوي. ومن ذلك يتضح في الوقت ذاته لماذا نطالب منهجيا بأن تأخذ الدراسة النثرية لعمل أدبي فني بعين الاعتبار الدرجات المختلفة من الإحساس الإيقاعي أو الأثر الإيقاعي. وليس من المفترض إطلاقا أن تكون للتأثيرات الإيقاعية في القصة وفي الرواية الكثافة نفسها. ولا نستطيع أن نقدم في هذا المكان تحليلا إيقاعيا كاملا لنص من النصوص النثرية. ومهما يكن الأمر فهذه مقاطع من «الرحلة العاطفية» لستيرن، نتأمل من خلالها عملية التركيب والبناء،

ج – عن الإيقاع عند ستيرن

Calais. When I had finish'd my dinner, and drank the King of France's health, to satisfy my mind that I bore him no spleen, but, on the contrary, high honour for the humanity of his tember - I rose up an inch taller for the accommodation.

- No - said I - the Bourbon is by no means a cruel race. they may be misled like other people; but there is a mildness in their blood. As I acknowlegded this, I felt a suffusion of a finder kind, upon my cheek - more warm and friendly to man than what Burgundy (at least of two livres a bottle, which was such as I had been drinking) could have produced.

- Just God! said I, kicking my portmanteau aside, what is there in this world's brethren of us, fall out so cruelly as we do by the way?

كالي. عندما انتهيت من تناول عشائي، وشربت نخب ملك فرنسا، لأثبت لنفسي أنني لا أحمل له ضغينة، بل على العكس من ذلك، فأنا معجب بما لطبعه من شرف رفيع –نهضت وقد ازددت بوصة على هذا الاتفاق.

– قلت – لا، إن آل بوربون ليسوا على أية حال من سلاسة قاسية: قد يكونون على ضلال مثل الشعوب الأخرى، إلا أن هناك رقة في دمائهم. عندما سلمت بذلك، شعرت بحمرة أرق تغمر وجنتي، – أكثر دفئا ولطفا تجاه الرجل، على نحو أكثر مما قد يحدثه نبيذ البورغوندي (جنيهان هما ثمن زجاجة من النوع التي كنت قد شربته).

– قلت – يالهي، وأنا أدفع حقيبتي جانبا، ماذا يوجد في خيرات هذا العالم مما يعكر أمزجتنا ويجعل من رقيقي القلوب من إخوتنا قساة كما نفعل نحن ذلك في بعض الأحيان؟

إن النص يحدث عند القراءة دغدغة لطيفة، والاضطراب، الذي يعتري كل مقطع، يهدأ عندما يقترب من النهاية في كل مرة. ونهايات المقاطع متينة، والوقفات، التي تعقبها، قيمة.

والمقاطع متنوعة في تركيبها إلى حد كبير، والوحدات الإيقاعية الوفيرة، التي تتطلب حركة سريعة، تتوفر على مراوحة مع المقاطع الصغيرة بشكل لافت للنظر (لا، هو الله، وكذلك: قلت التي تعترض الكلام على الدوام). ويتراوح النطق بين الأجزاء المنطوقة جانبا وبفتور والأجزاء المنطوقة بتشديد وبفتور. وكثيرا ما يتعلق الأمر بمترادفين (بحرارة وصداقة) أو بتركيبين متوازيين (لا أحمل له ضغينة، ولكن -الشرف الرفيع، يعكر أمزجتنا -ويجعل ...)، تهدئ من سرعة الحركة وتزيد من الشدة. على أن الطابع الحقيقي يمنح التركيب الإيقاعي مخادعات الانتظار المستمرة. عندما انتهيت من تناول عشائي -هكذا تبدأ جملة مشوقة، فينتظر المرء الاستمرار المتوصل والنهاية، إلا أن هناك إضافة موازية تأتي قبل ذلك، وهي لا تصب أيضا في النهاية، وإنما تتجنب التركيب وتكتسب عن طريق الموازاة (والوحدات القصيرة المبعثرة) إلحاحها الخاص بها إلى أن تأتي بعد وقفة قوية النهاية الملحة عن طريق ما اعتراها من تباطؤ طويل. والتشويق الكبير الناتج عن اتساع الفقرة، التي يتراوح فيها التنبيه والمخادعة، إنما هو تركيبة نموذجية وصلت إلى أوجها عن طريق الصياغة. ويعتبر التحليل الدقيق للتركيب الفني عند ستيرن ذا فائدة كبيرة، فقد أصبحت له أهمية بالغة من الناحية التاريخية. فهو لم يؤثر بصورة كبيرة في الرواية الهزلية فقط، وإنما أثر كذلك في نوع من أوصاف الرحلات، التي ترسمت خطى «الرحالة العاطفية» من هذا الجانب (في ألمانيا «رحلة هارتس» لهاينه وما أشبه ذلك، وفي البرتغال «رحلة إلى أرضي» لغاريت). ومن خلال هذا النوع من أوصاف الرحلات أثر ستيرن كذلك على النثر الصحفي.

الفصل التاسع

الأسلوب

أ. مفهوم الأسلوب

ندخل الآن دائرة من الأسئلة، تفضي إليها الطرق منذ فترة طويلة. إننا لا ندخل، إذا نحن أردنا أن نصدق الآراء الجديدة، قطاعا مركزيا في دراسة الشعر فقط، وإنما ندخل أعماق الدائرة نفسها، ولا ندخل ميدانا من الأدب العام، وإنما ندخل في الوقت نفسه تاريخ الأدب كله. هذا ما نسمعه من نواح مختلفة، ويكفينا أن نذكر بعض الأصوات. لقد اختصر شبيتسر رأي مدرسة فوسلر ذات يوم في هذه العبارة: «الصرف والنحو ليسا سوى أسلوب متجمد». وهذا الرأي بالذات يراه بنيديتو كروتشه مطابق لرأيه هو تماما.

La stilistica mercé del Vossler, dello Spitzer e di altri ... con cio non v'ha piu differenza alcuna tra critica stilistica e critica estitica.

بفضل مفهوم الأسلوب عند فوسلر وشبيتسر وغيرهما ... لن يكون هناك بعد فرق من أي نوع كان هذا الفرق بين النقد الأسلوبي والنقد الجمالي.

ويقود مواطنه بيرتوني Bertoni في كتابة اللغة والفكر Lingua e pensiero

Che cos'é la storia della poesia, se non I' esame delle personalità dei poeti studiate entro la loro lingua?

ما هو تاريخ الشعر إذا لم يكن اختبار شخصيات الشعراء مدروسة داخل لغتهم؟

أما في اسبانيا فقد عبر دامسو ألونسو عن رأيه بقوله (شعر سان خوان دي لاكروث):

El estilo es el ùnico objeto de la critica literària y la mision verdadera de la história de la literatura.. consiste en diferenciar, valorar, concatenar y seriar los estilos particulares.

الأسلوب هو الموضوع الوحيد للنقد الأدبي والمهمة الحقيقية لتاريخ الأدب ... ويكمن في تحديد الأساليب المفردة، وتقويمها، واكتشاف العلاقات فيما بينها وترتيبها.

ونجد عند إميل شتايغر هذه الجملة: «تعد (الدراسة الأسلوبية) من بين كل الدراسات الأدبية الممكنة أكثرها استقلالية وأوفرها إخلاصا للشعر».

وفي وسعنا أن نذكر عددا كبيرا من هذه الأصوات.

1 - الأسلوبية القديمة والأسلوبية المعيارية

كان مفهوم الأسلوب، الذي نعتبره قديما، قد سيطر على الدراسات الأدبية في القرن التاسع عشر، ولا يزال يسيطر في أيامنا هذه على الدراسات الموجهة لعامة الناس. وكان الرأي الشائع عن الشعر أنه قطعة منمقة من اللغة «مصنوعة» عن وعي بوسائل معينة. وهذه الوسائل هي المحسنات البلاغية القديمة المعروفة. وتقوم دراسة

نص من النصوص عندئذ على اكتشاف الصور البلاغية. لقد تعود النقاد حقا القول في مقدمات مثل هذه الكتب أن لكل فرد أسلوبه الخاص، ويفهم من الفرد الشخصية الإنسانية. وترد هنا بانتظام كلمة بوفون العتيقة، التي تعني أن الأسلوب هو الرجل (وهي بالمناسبة كلمة لم تقل هكذا ولا كان المقصود منها هذا المعنى). على أن المرء لا يستطيع أن يتغلغل في أعماق الشخصية الإنسانية ولا في أعماق العمل الفني، ولهذا فمن العادة أن ينسب العمل أو المؤلف إلى ثلاث درجات أسلوبية، وضعتها أيضا العصور القديمة: الأسلوب الرزين stilus gravis، والمتوسط medius، والبسيط facilis – هي الشيء الوحيد المحسوس، الذي تقدمه الأسلوبية في قائمة الترتيب.

لقد بدأت الدراسة الأسلوبية الجديدة بمفاهيم أخرى وبمناهج مغايرة منذ أكثر ما يزيد عن جيل، ولذلك فمن المتوقع أن تغزو الدوائر والمدارس المهتمة بالأدب. والظاهر أن أيام «الأسلوبية»، التي تعتبر عتيقة من وجهة النظر الجديدة، قد أصبحت معدودة.

ولكن الأمر مغاير بالنسبة للمفهوم الثاني لهذه «الأسلوبية»، فهو يختلف حقا عن الدراسة الأدبية، ولكنه لا يعتبر قديما، لأنه لا يزال يستجيب للمتطلبات الراهنة. ويمكن على أقصى تقدير أن نتمنى أن يكون له اسم خاص به لأسباب اصطلاحية، وذلك لتبقى كلمة «الأسلوبية» مقصورة على هذا الاتجاه أو ذاك.

وتهتم الأسلوبية الراهنة بالأسلوب الجميل، أو بعبارة أصح، بالاستعمال اللغوي المناسب. وقد وضعت مثل هذه الكتب التعليمية في كل العصور، لأن الآراء حول «المناسب» تتطور كما تتطور الإمكانيات اللغوية نفسها.

وهناك بالنسبة لكل اللغات، التي لها ثقافة عريقة، كتب تعليمية تتعلق بالاستعمال الجيد. وتمتاز الكتب المعاصرة بأنها تركز على الاستعمال الكتابي، بينما اهتمت العصور القديمة بالدرجة الأولى بالاستعمال الخطابي «فن الكتابة Die Kunst des Schreibens و«فن النثر Die Kunst der Prosa و«عن الكتابة الألمانية Vom papiernen Deutsch و«من أبجدية أ ب ت إلى كتابة العمل الفني اللغوي Vom A B C zum Sprachkunstwerk، هذه عناوين بعض الكتب، التي تعلم الأسلوب في

البلدان الناطقة باللغة الألمانية، ولا يمكن طبعا مقارنتها من حيث القيمة والتأثير بالكتب الفرنسية المماثلة. فالمرأ يبحث عندنا، إن حدث هذا، مباشرة عن الأسلوب «الشخصي».

على أن الحاجة إلى كتب لتعليم الطريقة المناسبة في الكتابة أكثر إلحاحا من الحاجة إلى مثل هذه الكتب. والواقع أن المفهوم من «الكتابة» اليوم هو كتابة الرسائل. وتعود تقاليد إرشادات كتابة الرسائل إلى أقدم العصور، وكانت رسائل الحب أفضل أنواع الرسائل منذ الأزمنة القديمة، وفي استطاعة المرء أن يكتب تاريخا ضخما حول «تعليم رسائل الحب». وتشاطرها الآن من حيث العدد إرشادات المراسلات التجارية، التي تمثل هي الأخرى فرعا خاصا من الأسلوبية بصفتها تتصل بالكتابة على نحو بالغ الجودة. وهناك بالمناسبة نزاعات كبيرة بين مفاهيم الأسلوبيين ومفاهيم المراسلات التجارية، التي تطالب بحقها في أن تكون له لغة خاصة بها. إلا أن مشكل اللغة المهنية واللغة الخاصة لا يتصل بموضوعنا إلا بمقدار ما هنالك من رغبة في النظر إلى لغة الشعر من زاوية اللغة الخاصة.

2 - أسلوب الدراسة اللغوية

لقد جاءت بواعث الدراسة الأسلوبية الجديدة، التي نعالجها الآن، من نواح مختلفة، ومن ذلك تتضح لنا أيضا وجهات النظر المختلفة. ومن الممكن أن نميز ثلاثة دوافع ونفرز تبعا لذلك ثلاثة آراء أو اتجاهات مختلفة. لقد كان اللغوي سوسير أول من أحيا فكرة فيلهلم فون هومبولد عن الجانب المزدوج للغة وأعطاها أبعادا أخرى: فهناك جانب للغة بصفتها لغة، ونظاما، وظاهرة اجتماعية، وجانب آخر بصفتها عبارة واستعمالا شخصيا. وكان دي سوسير قد أكد على طبيعة نظام اللغة، وذلك بوصفه نظاما لعلامات التعبير. كان هذا رد فعل ضروري ضد الدراسة اللغوية التاريخية الأحادية، التي كانت لها اليد الطولى في القرن التاسع عشر. فقد ظهر إلى جانب المنهج التاريخي، الذي يسعى إلى التقنين وتتبع التطور اللغوي، المنهج

الوصفي، لتحديد وضع لغوي محدد. وعلى مثل هذه الأسس أقام السويسري شارل بالي، تلميذ سوسير ثم رئيس ما يسمى بمدرسة جونيف، أسلوبيته. وبالي يفرق بين العناصر الفكرية والعناصر الإنفعالية في اللغة. وهذا ليس بمعنى وجود نظامين داخل اللغة، يتوفر كل منهما على وسائل منفصلة تمام الانفصال. ولكل حديث طبعا جانبه الفكري وجانبه الإنفعالي، على أن درجات التمازج قد تكون مختلفة إلى حد كبير. ويفهم بالي من الأسلوبية دراسة أو منهج بحث الوسائل اللغوية من جانب وظيفتها الإنفعالية أو الوجدانية. ويستخدم في ذلك نصوصا أدبية وشعرية، ولكنه لا يدرسها من أجلها هي ذاتها أو من أجل العمل الفني، وإنما بصفتها تحمل اللغة الوجدانية.

ومن هنا تتجه هذه الأسلوبية إلى الوضع اللغوي كله، ولكنها لا تخدم الدراسة الشعرية بصورة مباشرة. وينطبق هذا أيضا على الأفكار، التي يمثلها فريدريك بولهان، رغم أن الأدب والشعر يلعبان عنده دورا هاما. وبناء على وظيفة اللغة المزدوجة التي يصفها بولهان بأنها «دلالية» و«موحية». يمكننا أن نفرق بين نمطين من أنماط الكلام، يسميها بولهان أساليب. والأسلوب «التركيبي»، الذي ينتمي إلى الوظيفة الموحية، هو أسلوب الشعر والأدب، ومعالجة الوسائل المتصلة بالأسلوب التركيبي مثل الصورة والتشبيه والمجاز والألفاظ غير الملائمة وغيرها وكذلك المناقشات المتعلقة بالشعر تعد مدخلا مفيدا للتفكير الأسلوبي، لأنها لا تسعى إلى الأصالة، وإنما تقوم على الآراء، التي تعتبر تراثا علميا مشتركا إلى حد كبير. على أن هذا المفهوم الواسع للأسلوب «التركيبي» لا يفيد كثيرا الدراسة، التي تهتم بالأعمال المفردة أو الشعراء المتفردين أو الفترات الخاصة. وقد أكد بولهان نفسه أن لغات الحديث والكلام تنتمي أيضا إلى الأسلوب التركيبي وأن الكتابات الأدبية كثيرا ما تتضمن من جهة أخرى فترات دلالية. وقد درس إميل فينكلر بشكل أكثر تنظيما القدرة التعبيرية للأشكال اللغوية دون أن يهمل روح اللغات المختلفة، وجعل منها «مبادئ الأسلوبية». وهذان هما فعلا الهدفان، اللذان كانا يدوران في أذهان أصحاب هذه الآراء: إما أن يصل المرء إلى فهم «أسلوب» لغة من اللغات أو أن

يتوصل إلى وضع مبادئ للأسلوب، سواء تم ذلك بصورة عامة أو بالنسبة إلى لغة معينة. وباعتبار ما تضمنته القوائم الكبيرة من «الصور البلاغية» القديمة طالب النقاد بالوصول إلى وضع نظام ثابت لوسائل الأسلوب اللغوية. وكان المفروض تطبيق ذلك على الشعر كله، بحيث يجد التحليل المفرد قسما من عمله قد أنجز إلى حد كبير.

ولكن إذا كان هذا لا يعني مجرد تعداد للأشكال اللغوية، على غرار ما حدث في فصلنا الرابع تقريبا، وإنما يصبح حقيقة نظاما من الوسائل الأسلوبية، فعلينا أن نطرح سؤالا عما إذا كان من الممكن ضبط القيمة التعبيرية للأشكال والإضافات اللغوية. وتبقى في النهاية الحقيقية، التي لا يمكن التأكيد عليها بما فيه الكفاية - مطالبة للجانب المزدوج للغة بوصفها لغة وبوصفها تعبيرا - وهي أن المرء لا يصل من النظام إلى الفرد إلا بوثبة وأن الدراسة الأسلوبية العامة لا تساهم في عملية تحليل الأسلوب الفردي إلا بقسط ضئيل جدا. وسنلتقي من جديد بهذا المشكل في سياق آخر.

3 - الأسلوب هو الرجل

لقد كان الوعي بالطبيعة الفردية لكل «كلام» أدبي باعثا على رأي ثان للأسلوب ومنهج دراسته. وهذا المنهج مرتبط بأسماء كارل ڤوسلر وليو شبيتسر وغيرهما من أعضاء مدرسة ميونيخ. وكان المنطلق من بينيديتو كروتشه أيضا، الذي بعث فكرة هيردر وهامان (Hamann 1788-1730)، وهي أن الشعر هو اللغة الأم للبشرية، أو بعبارة أكثر واقعية ودلالة أن اللغة والشعر شيء واحد في واقع الأمر، وأن كل عمل "Poiein" إنما هو خلق، وتغذيه وتوجيه من قوى الخيال. ولا ننكر أن هناك أغراضا معينة في الحياة اليومية توجه الكلام وأن تطور لغة من اللغات تؤثر فيه «الحقيقة الماثلة»، إلا أن ما يهم هذا الاتجاه هو أن عامل الذوق الجمالي يشارك في كل ما يتصل باللغة وكل ما هو حي في الاستعمال اللغوي. وجميع التغييرات، التي تطرأ على الاستعمال اللغوي، ينبغي أن نعتبرها «في آخر درجة بمثابة اختلافات في

الموقع الأساسي للخيال والذوق». ومن هنا يقودنا طريق جديد إلى إدراك اللغات بوصفها «أساليب». فبينما يعتبر بالي المضمون الانفعالي هو المكوّن الحقيقي المبهم للأسلوب في اللغة، نجد ڤوسلر وكروتشه وغيرهما ينسبونه إلى القوة الخلاقة للخيال والذوق، ويجعلونه اتجاها لدراسة اللغات الوطنية بصفتها أساليب. وقد أشار كارل ڤوسلر في مقالة قصيرة عن فلسفة اللغة عند كروتشه بهذا الصدد إلى كتابه «ثقافة فرنسا ولغتها Frankreichs Kultur und Sprache» باعتباره تطبيقا لهذه النظرية، وذكر دراسات شبيهة بذلك عن اللغة الإيطالية قام بها بيرتوني وشفياني وتيراتشيني وغيرهم.

ولكن الدراسات، التي تقوم على الاهتمام باللغات الوطنية باعتبارها أساليب، كان الدافع عليها تلك الآراء المتصلة بالفلسفة اللغوية ولا شيء غير ذلك. وهناك نتيجة أخرى أصبحت ذات أهمية أكبر بالنسبة إلى الدراسات الأسلوبية الحديثة: إننا نعثر في الشعر على أصفى كلام خلاق يحدده الخيال. فالشعراء هم «المتكلمون» الحقيقيون، وتعد اللغة أنقى «تعبير» عندهم. على أن الذي أصبح هدفا خاصا بالنسبة إلى ما يسمى بالمدرسة الڤوسلرية هو النظام اللغوي الشخصي عند شاعر من الشعراء بصفته تعبيرا عن شخصيته. وهكذا يرى ڤوسلر في أسلوب شاعر مفرد «المكان النفسي» و«المغناطيس أو القطب»، الذي «تنتظم فيه مجموعة من أشكال الدلالات اللغوية، على الوجه الذي ترد به بشكل مبعثر مصادفة في لغات الشعوب والعصور كتبا، وتتبلور وتتحول إلى نظام لغوي ذاتي». وعندما يطالب شبيتسر بالصورة الشاملة لأسلوب من الأساليب، فإنه يفهم من ذلك «جمع كل ما هو مهم عند مؤلف وربطه بشخصيته».

وعلى هذا فالأسلوب يرتبط هنا دائما بالشخصية، إلا أن هناك إزاحات مفردة حدثت داخل «المدرسة». فالمهم في الدراسة الأسلوبية العملية يتمثل عند ڤوسلر مثلما هو عند كروتشه بالدرجة الأولى في الجماليات اللغوية. فهما يتمسكان بالنصوص المفردة ويتمتعان بآثارها الجمالية، ويظل الشاعر نفسه إلى حد ما في المؤخرة. فكروتشه يصنع لنفسه عالما خاصا من الأساطير حوله، فما الصانع

والمنبع الموحد للخلق الشعري إلا الشخصية «الشعرية». فالشخصية الشعرية لدانتي وأريوست وغيرهما تختلف تمام الاختلاف عن الشخصية التاريخية لدانتي وأريوست، فليس بينهما تطابق ولا ارتباط لأحداهما بالأخرى. والتفسير الأسلوبي يتوغل بعيدا ليصل إلى «وضع الروح الجوهرية Stato d'animo fondamentale» الخاص «بالشخصية الشعرية poetica personalità» بوصفها الباعث الأخير، إلا أنها لا صلة لها بتجارب الحياة الدنيوية.

ولا وجود لهذا التفريق أصلا عند شبيتسر، ونحن نذكره هاهنا بصفته ممثلا للاتجاه الآخر. فالتفسير الأسلوبي عنده لا يتجه بالدرجة الأولى إلى الناحية الجمالية، وإنما يتجه إلى الناحية النفسية. والنتيجة النفسية، التي يتوصل إليها هي البناء النفسي للشاعر باعتباره إنسانا.

وبهذا يلتقي منهجه بمنهج الدراسة الأحادية أو الدراسة الشخصية في النقد الأدبي، وذلك حين لا تهتم هذه الدراسة بالسيرة الشخصية الموضوعية، وإنما تتجاوزها إلى الفنيات اللغوية أيضا. وكان الاهتمام بذلك يزداد بشكل مستمر في بلاد الدراسة الأحادية في النقد الأدبي، ونعني بذلك فرنسا. وهكذا يستطيع شبيتسر إلى جانب كورتيوس وغوندولف وهاتسفيلد وغيرهم من الباحثين الألمان أن يعتبروا أنفسهم مشاطرين لمابيو Mabilleau وتيبودي وغيرهما في آرائهم.

هناك مخاطر تهدد هذا الاتجاه، نود أن نشير إليها في هذا المكان، فالتفسير النفسي لخصائص الأسلوب يسهل عليه أن يهمل عملية التقويم. فقد يعجب بعمل فني، يدل على وجود متكلم مهم من الناحية النفسية، أكثر مما يعجب بأعمال لها أهمية كبيرة من الناحية الفنية، لكنها لا تنم عن اهتمام كبير بالجوانب النفسية. ومن السهل عليه كذلك أن يتعرض لإغراء بعض الخصائص الأسلوبية المفردة من ذلك النوع، الذي ينم عن شيء غير عادي، عن شيء غير طبيعي في النفس. وقد تراكمت لدينا في الواقع مجموعة من الدراسات، بدأت اليوم تتناقص تدريجيا، يمكننا أن نطلق عليه اسم أسلوبية التحليل النفسي. (لقد تم دخول منهج التحليل النفسي إلى الدراسة الأدبية في ميدان الدراسة المتصلة بالبواعث النفسية بالدرجة

الأولى بطبيعة الحال). ومساوقة مع ذلك هناك خطر عام، وهو أن يكون الجانب اللغوي قد اعتبر مجرد وسيلة وأن ينزل العمل الفني إلى درجة أدنى، فيصبح بدوره مجرد وثيقة، يساعد على التعرف على شيء خارج عن الشعر، التعرف على خلل نفسي وعقد وغير ذلك. فيتساوى العمل الفني بعد ذلك في الدرجة مع أي عمل آخر غير لغوي يقوم به إنسان من الناس.

وقد عرف شبيتسر على العموم كيف يتجنب هذه الأخطار ولم يبعد اللغة بوصفها الموضوع الحقيقي للدراسة. ودراساته الأسلوبية الأحادية عن جيل رومان (Jules Romain 1972-1885) وشارل بيغي (Péguy 1914-1873) ومارسيل بروست (Marcel Proust 1922-1871) تعتبر إلى جانب دراسات المؤلفين المذكورين والكثيرين ممن لم نأت على ذكرهم من أبرز الأعمال في ميدان الدراسات الأسلوبية الحديثة، وهي على أية حال من الدراسات المتعلقة بدراسة الأسلوب الشخصي.

4 - أثر الفن في الدراسة الأسلوبية

جاء الباعث الثالث –بعد الذي جاءنا من ناحية علم اللغة أو فلسفة اللغة أو علم النفس اللغوي – من ناحية علم الفن. فقد كان لكلمة «الأسلوب» فيه حق المواطنة منذ زمن طويل، مع أنها في واقع الأمر الاسم اليوناني لـ«قلم الكتابة»، الذي ينتمي أصلا إلى الميدان الأدبي. ومن الصيغ الثابتة قولنا الأسلوب الغوطي والأسلوب الروماني. وإذا كنا لم نعدم في بعض الأحيان نقل مفهوم الأسلوب نقلا تاما، وذلك بجعله بكل بساطة مطابقا للأشكال الخارجية (القوس الثابت أسلوب غوطي والدائرة الثابتة أسلوب روماني ورأس العمود الكورنثي أسلوب كورنثي)، فإن هذا المفهوم لم يدخل ميدان علم الفن بمفهوم فينكلمان له، ولا هو فقد عمقه الحقيقي. لقد كان الأسلوب دائما تطابق أشكال خارجية مختلفة، وكان الشكل الداخلي، الداخلي الموحّد، دائما هو الذي يتضح من صيغة الشكل الموحّد. ومع ذلك فقد كان من المهم أن يكون ارتباط مفهوم أسلوب علم الفن بالفترة أكثر من ارتباطه بالشخصية المفردة.

لقد كان فينكلمان ينظر إلى تاريخ الفن اليوناني على أنه نتيجة تعاقب فترات زمنية، بمعنى أساليب، وتعاقب الأساليب الغربية (الأسلوب الروماني والأسلوب الغوطي وأسلوب عصر النهضة وعصر الزخرفة وغير ذلك) كان يبدو من هذا الجانب مطابقا لما بين الفترة والأسلوب. فعندما أصبح مفهوم الفترة في القرن التاسع عشر بالنسبة لتاريخ الأدب، الذي كان يريد تجاوز تصفيف دراسات الشعراء واحدة واحدة، ذا أهمية كبيرة، كان من الضروري أن يطرح سؤال هنا أيضا عن الأسلوب الموحّد للمراحل. فكان الأدب هو الموجه في ترتيب الفصول الجديدة لتاريخ الفكر بالذات. فالرومانسية والواقعية والطبيعية أسماء تنتمي إلى ميدان الأدب. ولذلك ظهر استعداده بشكل جيد لتحديد أسلوب هذه الفترات.

لقد أمكن الاستمرار في استعمال مفهوم روح العصر باعتباره الجانب الداخلي المعبّر عن نفسه، بصفته مادة قابلة للتشكيل، وبصفته حاملا للأسلوب. وكانت قد سادت إلى جانب ذلك مدة من الزمن بدعة التشخيص، وهكذا جعل لكل فترة أو لكل أسلوب إنسانا أسطوريا، فجرى الحديث عن الإنسان الغوطي والإنسان الرومانسي وما أشبه ذلك من مجردات. وكل هذا لم يساعد على تقدم الدراسات الأسلوبية، وذلك لفقدان القاعدة الأساسية للدراسة الأسلوبية وضرورة وضع الرسوم البيانية بمساعدة القوائم البلاغية القديمة بصفتها الأشكال الشعرية.

وعندئذ ظهر عام 1915 كتاب، كانت الغاية منه في الحقيقة تاريخ الفن لا غير ولم يقابل إلا بين مرحلتين اثنتين، ولكنه كان بناء على المنهج الجديد في فهم طبيعة الأسلوب ذا أهمية كبيرة حتى بالنسبة إلى الدراسات الأسلوبية الأدبية. وقد وقعت الدراسة الأسلوبية الألمانية بالدرجة الأولى تحت «بحر كتاب هاينريش فولفلين (Heinrich Wölfflin 1864-1945) «المفاهيم الأساسية لتاريخ الفن Kunstgeschichtliche Grundbegiffe». وكان عصر النهضة وعصر الزخرفة يشكلان الفترتين، اللتين تم تحديدهما [illegible] بطريقة جديدة.

لم ينطلق فولفلين من الأشكال المفردة، التي فسرها، ولم ينطلق كذلك من مادة فكرية، عبرت عن نفسها. لقد أبعد «الفكري» و«المذهبي» عن قصد. كانت غاية

المؤلف أن يظهر كيف قادت «وجهتا نظر» مختلفتان إلى تشكيلين مختلفين. وقد حدد فولفلين وجهتي النظر، وفي ذلك تكمن المسكة المنهجية، بمساعدة عدد قليل من الأصناف، من النوعيات النافذة. وأظهر خمسة متضادات تركيبية بالنسبة إلى طريقة التشكيل في عصر النهضة والزخرفة.: 1. مستقيم هنا، خلاب هناك، 2. سطح وعمق، 3. شكل مغلق ومفتوح، 4. تعدد ووحدة، 5. وضوح وغموض.

وبعض هذه الأصناف مثل الشكل المغلق - الشكل المفتوح، التعدد - الوحدة، الوضوح - الغموض يمكن تطبيقها مباشرة على الدراسة الأسلوبية الأدبية، وبعضها الآخر يسهل تحويره. وقد قدمت مباحث عديدة مناسبة بهذا الصدد، فقام ث. سبوري Th. Spoerri بدراسة أريوست وتاسو باعتبارهما ممثلين أدبيين لعصري النهضة والزخرفة مستخدما المزدوجات الفولفلينية من جهة، والأصناف الجديدة، التي وضعها هو من جهة أخرى. واهتم آخرون بدراسة مراحل أخرى، فجعل فريتس شتريخ Fritz Strich أصناف فولفلين الخمسة على متضادين، هما الكمال واللانهاية، وذلك عندما قابل، لا من وجهة النظر الأسلوبية فقط، بين الكلاسيكية والرومانسية. ويعتبر كتابه أكثر البحوث الأدبية المشابهة أهمية. وهناك آخرون رفضوا ربط مفهوم الأسلوب بالمراحل التاريخية من أجل نماذج أسلوبية لا ترتبط بزمن محدد. فجمعت ظواهر معينة في العصور القديمة وفي العصور الوسطى وفي القرن السابع عشر والفترات المتأخرة، بعضها بصفتها تنتمي إلى الزخرفة الخالدة. وبعضها الآخر بصفتها تنتمي إلى الرومانسية الخالدة، أوهم جعلوا من النماذج المكتسبة في سياقات أخرى نماذج للأسلوب، مثل مزدوج شيلر ساذج وعاطفي، أو مزدوج نيتشه أبو ليني وديونيزي، أو نماذج ديلثي الثلاثة، التي طبقها هيرمان نول Hermann Nohl على الرسم والموسيقى، فأقيمت في الوقت نفسه علاقات بالنماذج الشخصية في تحليل الصوت عند روتس Rutz وسيفرز Sievers.

ولا يمكن أن تكون قيمة تشكيلة النماذج هذه لتفسير عمل مفرد إلا محدودة الفاعلية. ولا نستطيع مناقشة معنى هذه الناحية التطبيقية وقدراتها إلا بعد معالجة

مشكلة تاريخ الأدب أو شخصية الشاعر. وهناك أيضا يمكننا أن نتحدث عن معنى مفهوم المرحلة وقدراته الخاصة.

ويكفينا في سياقنا هذا أن نذكر المواد أو حوامل الأسلوب، التي قدمناها. فإلى جانب مفاهيم المرحلة والنموذج الإنساني غير المحدود بزمن والمذهب جرى الحديث عن درجة السن كحاملة للأسلوب (أسلوب الشباب، وأسلوب الكبار) وعن القبائل والأمم والأجناس وحتى عن أجزاء الأرض.

ومن المنطقي أن يكون المرء قد حاول هنا أيضا إيجاد نظام ثابت لأصناف الأساليب الأدبية وأن يتواتر على مستوى للأصناف أرفع إلى حد ما مما كان قد تم على مستوى أدنى للأشكال اللغوية. على أن هذه الأسس الأسلوبية لم يكن لأي منها اعتبار كبير.

وآخر محاولة تمت في هذا الاتجاه هي المحاولة التي قام بها بترسن Petersen. وهو يحصر أولا تأملاته في سبعة حقول، توجد في كل عمل فني، ولذلك لا بد من دراستها: 1. الكتابة، 2. المفردة، 3. جمع الكلمات، 4. تركيب الكلمات، 5. تكوين الجملة، 6. الجملة الطويلة المحكمة، 7. البناء. ويحدد كل حقل من هذه الحقول بمساعدة عشرة أصناف متضادة، وهي كما يلي: 1. مجسم –موسيقي، 2. موضوعي –ذاتي، 3. واضح –غائم، 4. عادي –مبتدع، 5. يسير –مفرط، 6. حسي –تصوري، 7. سريع –متباطئ، 8. منطقي –خيالي، 9. فكه –مجازي، 10. مجموح جمعا متضادا –متناسق –متماثل. وفي ظننا دون أن ندخل في التفاصيل أن هذا النظام، الذي يوحد كل هذه العمليات، ليس من أجل هذا أكثر قدرة على الحياة من النظام السابق. فالأصناف التعبيرية المفردة تلازمها بوضوح كبير طبيعة الكشوف التجريبية بحيث يصعب عليها أن تتضافر لتكوّن نظاما حقيقيا يكون له اعتباره المطلق. فوضع نظام فعلي من هذا النوع من اختصاص الفلسفة، التي تستطيع أن تستنبطه. ورغم هذا يجب علينا أن نأكد على القيمة التربوية لهذه المحاولات النظامية. وهكذا تستطيع، ونحن نستعمل عبارات نادلر Nadler «أن تقدم لنا بوصفها مساعدا مؤقتا على النظر والسمع، وبوصفها طاقات تساعد على الوعي

الاستبطاني، خدمات جليلة، بحيث تظهر لنا ما يجب الانتباه إليه. فيمكن أن تكون متقصيات وعلامات إرشاد وأجهزة تنبيه». إن الدراسة الأسلوبية لن تنطلق من نظام الأصناف المستعمل حتى الآن بصفته قاعدة ثابتة، ولكنها ستتوصل بمعارفها على نحو يسير إلى إدراك أصناف كل عمل فني مفرد.

على أنه لا ينبغي لنا أن نسهو عن تلك الحقيقة، التي كان لها اعتبارها في السابق، وهي أن الفجوة بين النظام والعمل الفردي لا يمكن تجاوزها إلا بوثبة، ولا يمكن أبدا تجاوزها. ولا يستطيع مفهوم الوحدة، الذي يندرج تحت مفهوم الأسلوب، أن يكتسب القدرة على الحياة إلا بالنظر إلى الموضوع الشخصي، سواء تمثل في العمل أو في الشخصية أو في المرحلة وغيرها.

وليس الشؤم المترتب عن تأثير علم الفن أن المرء فقد -وقد تم ذلك بالمناسبة خلافا لرأي فولفلين وتطبيقاته- الأرضية التاريخية من تحت قدميه واتجه إلى وضع نظام (لم يخل أبدا من التناقض). الشؤم هو أنه جعل من أصناف طرق النظر، عند نقلها إلى الدراسة الأدبية، أصنافا لطرق الكلام، فسهل عليه بذلك أن يهمل الفارق الأساسي بين مادة الفنان التشكيلي من جهة، ومادة تشكيل اللغة من جهة أخرى، فمفردات اللغة لها معناها، والاقتصار في اللغة على دراسة طريقة الكلام (واضح، سريع، واط، عادي وغير ذلك) يعني عزل الجانب الشكلي عن الجانب الفني. إذا كان على مفهوم الأسلوب الأدبي أن يكون مطابقا للموضوع، فإن عليه بناء على ذلك أن يحرص على ألا تحتوي اللغة على «كيف» فقط، بل يجب أن تحتوي في الوقت نفسه وبشكل غير منفصل على «ماذا». لقد تعرضت وتتعرض الدراسة الأسلوبية تحت تأثير علم الفن إلى خطر إحداث فجوة بين الشكل والمضمون، بين المحتوى والصورة، لا يمكن تجاوزها رغم المحاولات الكثيرة، ولا وجود لها ببساطة في العمل اللغوي الحي، ولا سيما في الشعر، الذي لا يصل إلى التجسيم إلا فيما بعد.

5 - دراسة التعبير عن طريق القرائن

يعتبر الأسلوب بالنسبة لبالي ومدرسته ظاهرة اللغات الوطنية، وبالنسبة لفوسلر وشبيتسر وغيرهما ظاهرة الشخصية الفنية بمعانيها المختلفة، وبالنسبة إلى الاتجاه المتأثر بعلم الفن في الغالب ظاهرة فترة، ويعتبر عند آخرين ظاهرة درجة السن والجيل والأمة وما إلى ذلك.

إلا أن الجميع يرون أن الأسلوب شيء فردي، شيء خاص بإنسان، بعصر وما أشبه ذلك، ووحدة الأسلوب يتم التفكير فيها ضمن ذلك. كل السمات، التي تنتمي إلى الأسلوب، بمعنى الخصائص الأسلوبية، متناسقة فيما بينها على نحو من الأنحاء. وتلعب فكرة الوحدة في الجانب التطبيقي طبعا وفي معظم الأحيان دورا قليل الأهمية. وقد تجلى ذلك في الدراسات الأسلوبية والتحليلية النفسية التي تنحصر أهميتها في إقامة الدليل على وجود عقد وعيوب معينة على أوضح ما يكون. وطبيعة الوحدة المعقدة وصعوبة إدراك معناها لا تتسبب إلا إلى حد ما في انحسار فكرة وحدة الأسلوب. ولكن المهم ثالثا أن هذه الاتجاهات كلها ترى أن الأسلوب تعبير وأن الخصائص كلها ما هي إلا تعبير عن الداخل. وهذا الداخل المعبر عن نفسه ذو طبيعة نفسية بالمعنى الواسع للكلمة.

ولا يرتبط مفهوم الأسلوب اللغوي وحده بداخل الإنسان، وإنما هو مفهوم الأسلوب على الإطلاق. إن المرء لن يصف خيط العنكبوت، والشجرة، والمنظر الريفي بأنها قد توفرت فيها عناصر الذوق. فليس في ذلك تعبير عن النفس ولا يعتبر النتاج عملية إبداع فردية، وإنما هو نتاج نوازع محددة تماما، كان لها أثرها وفقا للشروط البيئية. وكلما تعرضنا لمحاولة وصف شجرة ومنظر طبيعي بأنهما يتوفران على عناصر الذوق، عرفنا أن هناك تأثيرا ارتداديا للفن، الذي خلق الأشياء الطبيعية المعبرة من هذا القبيل. ومن الممكن بطبيعة الحال أن يشعر التفكير الصوفي الحي بالأشياء الطبيعية بصفتها تعبيرا وخلقا صرفا ويميل إلى خلع الأسلوب عليها.

وإدراك الأسلوب على أنه تعبير موحد عن شيء فردي يرتبط من ناحية المتلقي بالرغبة في الوصول على نحو ما إلى ما يتميز به من قوة التعبير. فالفن الغوطي وفن الزخرفة كانا يعنيان ما تعنيه كلمة عديم الشكل وهمجي. ولم يتحولا إلى مفهومين أسلوبيين إلا عندما توصل النقاد إلى إدراك طابعهما الشكلي، وقد أصبح ذلك ممكنا حين تم التأكيد على نحو ما على الاتجاهات التعبيرية.

إن مفهوم التعبير، الذي أصبح ذا أهمية أساسية بالنسبة إلى الدراسات الأسلوبية الحديثة، ليس في ذاته واضحا. وقد كان غموضه سببا في سوء الفهم، الذي عانت منه الدراسة الأسلوبية. ونقتصر على تمييز المعاني الثلاثة، التي يعنيها «التعبير» استنادا إلى أمّان Ammann. 1- نقول إن شخصا ما «يعبر» عن تعازيه. 2- نقول إن الطريقة، التي يحمل بها شخص ما قبعته، أو الثنية، التي منحها أياها تعبر عن شيء في ذاته. وبهذا المعنى يكون «التعبير» قطعية نفسية، ومذكرة شخصية موجهة إلى موضوع في حقل الأنا. 3- نقول «أسارير وجهه تعبر عن المفاجأة»، أو نتحدث عن التعبير الشاكي للحن. وعلى هذا النحو يعني التعبير قطعية مستمرة مطابقة للصورة عبر ما يتم التعبير عنها. هنا تسود قرينة لا تقبل الإنفصال، وتكاد تكون تطابقا. فالتعبير هو المظهر الخارجي، الذي يعبر عن نفسه عند النظر إليه من الداخل.

إن المفهوم الأول تنقصه القطعية المتناسبة مع التشكيل، فلا علاقة له إلا بالمضمون، ومن ثم فليس له أي اعتبار بالنسبة إلى الدراسة الأسلوبية. على أن المعنيين المذكورين تحت رقم 2 و3 يمكن استخدامها ها هنا، لأنهما يحتويان على شيء يتناسب مع التشكيل، يعبر الداخل بواسطته عن نفسه. إلا أن الاختلافات كبيرة، فالموضوع في رقم 2، القبعة مثلا، غير مهم إطلاقا. فالمهم هو الثنية فقط. ثم إن أهميته لا تأتي إلا من كونه «قرينة»، وفيما عدا ذلك لا قيمة له في حد ذاته. وهو مهم بصفته قرينة مثل غيره من مائات القرائن، التي تعبر الأنا بواسطتها عن نفسها، وهناك قرائن أخرى كثيرة، تمكننا من الاطلاع على ذلك بصورة أكثر غنى ومباشرة. والشخصية هي التي تشدنا في واقع الأمر، فوجودها مستقل عن القبعة وعن الثنية.

من الواضح أن كل الدراسات الأسلوبية، التي تقدم سواء بالنظر إلى شخصية الشاعر أو إلى جيله أو إلى درجة السن أو إلى فترة ما أو غير ذلك، تستعمل مفهوم التعبير بهذا المعنى الثاني. وهي تأخذ الخصائص الأسلوبية بوصفها قرائن لشيء مستقل مختلف عن ذلك من حيث الجوهر. وعليها أن تضع ما تجده في عمل فني في نفس المرتبة، التي تضع فيها غيره، سواء أكانت الأعمال الأخرى لهذا الشاعر، أم لهذا الجيل، أم لهذه السن، أم لهذه الفترة وما أشبه ذلك. يستطيع المرء أن يعترض على أن التشبيه بالقبعة يعتبر منحرفا من حيث إن الاهتمام كله انصب على العمل كله، لأن كل ما في العمل تعبير، في حين أن الأمر في القبعة لا يتعلق إلا بالثنية. إلا أنه يبقى بعد ذلك أن الذي يجلب الانتباه ليس هو وحدة العمل، وإنما العمل الفني وحده بصفته حاملا للقرائن. لكن العمل المفرد هو الموضوع الحقيقي لعلم الشعر، وكل منهج لا ينصفه الانصاف كله، لا يحتل مركز دائرة العلم. والموضوعات الحقيقية لتلك الاتجاهات كلها، من شخصية الشاعر والجيل ودرجة السن والفترة، تقع في الواقع خارج مركز دائرة الدراسة الأدبية. ولا مجال للشك في شرعية إجراء الدراسات الأسلوبية بهذا المعنى. وهي مهمة ضرورية جديرة بالاعتبار بالنسبة إلى الفكر المدرك، الذي يقبل على مباشرتها. (وقد ظهرت بالمناسبة صعوبات كبيرة بما فيه الكفاية، وإننا لنتساءل عما إذا لم يكن الطريق عبر الأسلوب أقل أمانا وأكثر صعوبة من طريق آخر يفضي إلى تلك «المواد»، وهناك عدد كبير منها، ذلك أن المواد، وهي الموضوعات الحقيقية، تنتمي إلى كل علوم العقل الإنساني. قد تكون مساهمة الدراسة الأسلوبية في الهدف العام ضئيلة. وما من يوم كان يمر إلا اتضح أكثر أن تلك «المواد» ليست في بداية الأمر إلا ظنونا وفرضيات دراسية. وقد ظهر في مفهوم الفترة بشكل خاص أن ما نتوصل إليه من الدراسة الأدبية الأسلوبية لا اعتبار له في الواقع إلا بالنسبة إلى الأدب. فالمرحلة، التي حددها الأدب بأنها زخرفة، لم تكن أبدا بالنسبة إلى الموسيقى. أما الفترة، التي كانت تضج بروح عصر الزخرفة بالنسبة إلى الموسيقى، فقد خلقت في الأدب روحا مختلفة اختلافا كبيرا. وبدل الوصول إلى نتائج ثابتة كانت تطرح دائما أسئلة جديدة، تقع حلولها الآن خارج تاريخ الأدب تماما).

قبل أن نتحدث عن المظهر، الذي ستظهر به الدراسة الأسلوبية، التي تقوم على المعنى الثالث لمفهوم «التعبير»، وننظر في ما إذا كان في استطاعته أن يكون أفضل بالنسبة إلى تحقيق الغرض من الدراسة الأدبية، بمعنى تفسير الأعمال الأدبية المفردة.-نركز نظرنا مرة أخرى على شخصية الشاعر، مع أن المرء قلما يرغب في الاعتراف بها ضمن الدائرة المركزية لمشكلات الدراسة الأدبية، ثم إنها ليست موصومة بوصمة الفرضية القائمة على مفاهيم الفترة وغيرها. فمن المسلم به أن الشاعر لا يوجد إلا مرة واحدة.

ولا بد أن تكون لمناقشة مفهوم شخصية الشاعر مثل بقية مفاهيم المواد الأخرى سياقات خاصة. وينبغي ألا نتحدث هنا عن مفهوم الشخصية إلا من حيث علاقته بالدراسة الأسلوبية.

من طبيعة دراسة الأسلوب الشخصي أن يدرس العمل الفني بصفته هذه لا بصفته وحدة، وينظر إليه بصفته حاملا للقرائن ويوضع في الرتبة نفسها مع أعمال الشاعر الأخرى.

من الممكن أن تظهر في أثناء ذلك صعوبة، يصعب التغلب عليها، فقد يحدث أن يكون للشاعر نفسه عملان مختلفان تمام الاختلاف من حيث أسلوبهما ومن حيث ما يعبران عنه. فمن الصعب إلى حد ما أن نتعرّف في قصائد شكسبير الغنائية الشاعر نفسه، الذي كتب المسرحيات، ولا أن نستعين أيضا بذلك التفسير، الذي يحلو للمرء، ويسهل عليه الاستعانة به، كما لو أن القافية تتعلق بمؤلفات تعود إلى درجات مختلفة من النشأة. هناك مثل آخر أوضح يتمثل في كتابي غوته «غوتس فون بيرليخينغن Götz von Berlichingen» و«فيرتر Werther»، اللذين يمكن أن نضيف إليهما الأشعار الغنائية المتنوعة إلى حد كبير، التي تعود إلى هذه السنوات. فإذا ما أراد المرء أن يستعين بالتفسير القائل بأن الأمر يتعلق بأعمال تنتمي إلى نوعين أدبيين مختلفين وأنه من الممكن تفهم ما في الأسلوب من اختلاف، فإن المرء يكون عندئذ قد اعترف على الأقل بأن في الأنواع الأدبية طاقات، تحدد من جهتها طبيعة الأسلوب، إذ يرى المرء نفسه مطالبا، عند الكشف عن الأسلوب الشخصي،

بالتمييز بعناية بين ما يعتبر مصدره من هناك وبين ما يعتبر تعبيرا حقيقيا عن الشخصية.

ولكن الصعوبات تنمو، فحينما يتجاوز المرء بنظره أعمال الشاعر، يتضح له في معظم الأحيان أن الخاصية الأسلوبية النموذجية المعبّرة ليست شخصية كما نتصور، وإنما تتواتر بكثرة مماثلة في الأعمال الأخرى. لا شك أن الاستعارات «الواضحة» و«الرائعة» في قصيدة تعود إلى عصر الزخرفة خاصية أسلوبية، ولكنها ليست خاصة بالمؤلف وحده، وإنما تخص شعر العصر كله على الإطلاق.

ولا ينبغي أن نلتجئ إلى الطرح وألا نبقي من مادة دراسة الأسلوب الشخصي إلا على ما لا يعد خاصا في ميدان آخر. فمن الجائز أن تكون خاصية أسلوبية غير شخصية مناسبة لهذا الشخص تماما. وعلينا كذلك أن نتوقع بطبيعة الحال أن تكون هناك في عصر الزخرفة مثلا شخصيات كثيرة قد كتبت تحت ضغط فن الشعر أو فن الأسلوب المسيطر بأسلوب لم يكن «مناسبا» لها.

إن الإعتقاد الساذج بأن «الأسلوب هو الرجل نفسه» يختل بناؤه على مثل هذه الملاحظات والتأملات البسيطة. فالقواعد الأسلوبية السائدة، والذوق العام، والرواد الممثلون لعصرهم، والجيل، والفترة وغير ذلك، تؤثر كلها في الشاعر الخلاق كما تؤثر فيه الأنواع الأدبية المختارة نفسها. فهي تتسلط على الشاعر، فتحمله هنا، وتقهره هناك. وعندئذ تعود تلك الصور الغامضة المترنحة، التي تمنينا أن نكون قد أبعدناها، لما اقتربنا من شخصية الشاعر الثابتة، لتقول كلمتها بشكل لا يقبل الرد. وكل من يتساءل عن أسلوب الشاعر، يجد نفسه أمام مشكلات تستعصي على الحل.

إلا أن هناك فيما يبدو طريقا منهجيا آخر ممهدا، يعدنا بشيء من الأمان. عندما نقارن بين عملين، ينتميان إلى النوع نفسه، ويعودان إلى العصر نفسه، وللشاعرين السن نفسها، لا يرتبط أحدهما بالآخر، ولربما يعالجان الموضوع نفسه، فإننا نكون قد طردنا في النهاية ذينك الروحين إلى مكانها ووقفنا أمام التعبير المحض عن الشخصيتين. وإذا كانت المقارنة تستعمل في علوم مختلفة، فقد أصبحت أيضا أهم

وسيلة منهجية في الدراسات الأسلوبية. وإننا لنرى بوضوح مدى ما يجب أن تتضمنه مقارنة الأعمال الفنية المتقاربة في الموضوع من خصوبة بالنسبة للدراسات الأسلوبية. ومن حق دراسة الأساليب المميزة لفترة معينة أن تأمل في التقدم بأمان أكبر فوق هذا الطريق.

ونقدم الآن من الشعر الغنائي الألماني مثلا من أشهر الأمثلة، يتمثل في قصيدتين تعالج كل منهما الموضوع نفسه، وهما مشهورتان لجمالهما ولشهرة شاعريهما في الوقت نفسه. لقد عالج كونراد فيردناند ماير وراينر ماريا ريلكه، وإن لم يكن ذلك قد تم في وقت واحد، موضوع بئر «ڤيلا بورغيزه Villa Borghese» في رومة في قصيدة غنائية:

C.F. Meyer: Der römische Brunnen

Aufsteigt der Strahl und fallend giesst
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überflisst
In einer zweiten Schale Grund,
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zu gleich,
Und strömt und ruht.

ك.ف. ماير: البئر الرومية

يصّاعد الماء المتدفق وينصب
مالئا دائريا الصحفة المرمرية،
التي تفيض، مقنعة،
في أعماق صحفة ثانية،
وتعطي ثانية، من وفرة مائها،

فيضانها المتماوج للثالثة،
وكلها تأخذ وتعطي في آن واحد
وتنهمر وترتاح

R.M. Rilke: Römische Fontäne

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand.

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand
ihm Himmel hinter grün und dunkel zeigend
wie einen unbekannten Gegenstand,

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis an Kreis.
nur manchmal träumerisch und tropfeweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächelnd macht mit Übergängen.

ر.م. ريلكه: النافورة الرومانية
حوضان يصّاعدان، أحدهما فوق الآخر
من حافة مرمرية دائرية قديمة

من الأعلى ينحني بهدوء الماء
إلى الماء الذي ينتظر في الأسفل
يواجه المتكلم في هدوء بالصمت
وخفية، وكأنما ذلك في راحة الكف،
يريه السماء خلف الخضرة والعتمة
كما لو أنها شيء غير معروف.

وهو نفسه هادئ في الصحفة الجميلة
ممتدا بلا حنين إلى الوطن، دائرة إلى دائرة،
حالما أحيانا مسقطا قطراته.

مستقرا في فروع الطحالب
بالسطح الأخير، الذي يبتسم
لحوضه بفيضانه من الأسفل.

وننقل إضافة إلى ذلك بعض الكلمات لأحد المفسرين (يوهان بفايفر)، الذي سجل الانطباعات الأولى، دون أن يتطرق إلى المقارنة الأسلوبية الفعلية، عن الإختلافات في التشكيل الصنفي: «لا يمكن تجاهل التناقض في الموقف الأساسي الإنساني: «هناك الموقف المتأمل عن بعد للانطباع الموضوعي، وهنا الدخول إلى جوهر الأشياء، هناك الإدراك الحي للصورة التنويرية المتماسكة، وهنا الغوص في أكثر الحركات هدوء، في أكثر التموجات لطفا، وفي أكثر تفرعات هذه العملية الشيئية نعومة، هناك التقابل بين الشيء الفكري المهم والوعي الموضوعي الرزين، وهنا التوحد مع حياة الشيء، هناك الرمز الموحي بمخاطبة الأشياء، وهنا الكلام عن الأشياء ومن داخل الأشياء».

وإننا لنجد لذلك أمثلة كثيرة في كل الآداب، ولا سيما في الشعر الغنائي وتبدو ترجمات شاعر لشاعر آخر مادة مماثلة عظيمة الأثر. ولا بد أن نأخذ بطبيعة الحال الاختلاف في البناء اللغوي، الذي يتسبب في تغييرات كثيرة بعين الاعتبار، وكيفما كان الأمر فمن المستطاع التوصل إلى بعض النتائج عن هذا الطريق. وهكذا فقد درست ترجمات بندار Pindar (حوالي 522-445 ق.م) وبيتراركا وشكسبير (القصائد الغنائية) وغيرهم أو الترجمات المتعددة للأناشيد اللاتينية. ولدينا في العصر الحديث ترجمات ريلكه الشعرية للشاعرة الفرنسية لويز لابي Louise Labé (1525-1566)، التي قورنت بالنصوص الأصلية وأمكن التوصل إلى نتائج بالغة.

من الطبيعي أن يكون هناك عادة عند الترجمات بالذات اختلاف زمني، بحيث تستعيد الأساليب غير الشخصية طاقاتها المؤثرة في هذا المجال، وقد برزت من جانب جديد في العصر الحديث اعتراضات على إمكانية استخلاص نتائج مباشرة عن الأسلوب الشخصي من عملين يعالجان الموضوع نفسه. وبناء على ذلك يكون للقبيلة وللمنظر الطبيعي طابعهما الخاص في الأسلوب، بل هما الشخصيتان الرئيسيتان الحقيقيتان في تاريخ الأدب.

ويمكننا أن نقول عن كل العراقيل، التي تعاني منها دراسة أسلوب شخصية من الشخصيات، أن الطاقات غير الشخصية بما لها من أثر تحتاج دائما إلى الإنسان لتبوح بأسرارها. فالشاعر يعيشها ويؤثر فيها، ومن ثم فإن شخصيته لا تكمل فقط فيما يتبقى بعد عملية الطرح الوفيرة. ويحق لنا أن نكون على ثقة من أن كثرة الإطلاع، والفكر المتزن والإحساس المرهف تستطيع أن تزيل إلى حد ما «غير المناسب» من الوجهة الشخصية، الذي تسرب إلى العمل عن طريق المعايير الأسلوبية السائدة، والذوق العام، والشخصيات الأدبية المتبعة وغير ذلك.

ولكن الملاحظ أنه لم يتم حتى التوصل إلى تقديم دراسة مقنعة عن الأسلوب الشخصي. ومن مميزات دراسات شبيتسر، التي لها أهميتها أيضا بالنسبة إلى هذا الإتجاه الدراسي، تحمل عناوين مقيّدة: «عن أسلوب شارل بيغي، وعن أسلوب مارسيل بروست، وإجماعية جيل رومان في مرآة لغته» وغير ذلك.

فليس هناك إذن سوى قرائن قليلة يتم تقويمها، ولا تقدم إلا قيما نفسية ضئيلة. وما دام الأمر هكذا لا يتعلق بكلية الشخصية، فإن مفهوم الوحدة الكلية، التي تكمن في الحقيقة في مفهوم الأسلوب، يضيع هو الآخر. والدراسة النفسية التحليلية لا تهتم إلا بالعقد والنقائص.

كل هذا يشير إلى العيوب الكامنة في المفهوم المساعد على كشف الأسلوب الشخصي. وتتمثل العيوب الحاسمة، فيما يبدو لنا، في العيبين المواليين: 1. فرضية أن شخصية الشاعر كلها تشارك في عملية الخلق، بحيث يمكننا أن نتوصل إلى اكتشافها من خلال تحليل كامل لا غير. 2. فرضية أن شخصية الشاعر وحدها تساهم في عملية الخلق.

ولا يسعنا التسليم بهاتين الفرضيتين، إذ يمكننا أن نعترض على الأولى، التي تريد أن تجد شكسبير كله في هاملت، وغوته كله (أو غوته الشاب كله) في فيرتر، ودانته كله في الكوميديا الإلهية، بما يلي: ما من أحد نجح حتى الآن بشكل لا يقبل الشك في التوصل إلى نسبة عمل فني، وقع الاختلاف حول مؤلفه، إلى صاحبه من خلال الدراسة الأسلوبية المحضة، وذلك حتى حين تكون مؤلفات المؤلفين من مختلف الأعمار المختلف فيهم متوفرة بكثرة. إن دليل القرائن في الدراسة الأسلوبية أكثر إحراجا منه في القضاء. وحتى بالنسبة إلى طبيعتين مختلفتين مثل غوته وشيلر لم يتم التوصل من خلال دراسة أسلوبية لعملهما المشترك في «مزدوجات شعرية» إلى تمييز مساهمة أحدهما عن مساهمة الآخر. والأمر كذلك في كل حالات الأعمال المشتركة، سواء التآليف الاليزابيثية المشتركة في المسرح (بومونت Beamont 1584-16 وفليتشر Fletcher 1625-1576 وماسينغر Massinger 1640-1583 وفليتشر وغيرهم. أما عن صحة ما يقال من أن فليتشر ساهم مع شكسبير في كتابة مسرحية هنري الخامس، فلم تؤكد ذلك أية دراسة أسلوبية)، أو الأعمال المشتركة بين الآخرين غنكور (إدموند) Concourt 1896-1822 وجيل 1830-1870 وغيرهم. وتاريخ التزييفات يؤدي إلى خيبة مماثلة. لقد اتضح في الرسم بصورة دائمة أن المتخصصين الأوائل، الذين يعتبر التحليل الأسلوبي بالنسبة إليهم مجرد

وسيلة من وسائل الاختبار، يخطئون هم أنفسهم. إن الشخصية لا تصبح غير مفهومة بسبب التحول أو «التطور». فمن النادر أن يوفق المرء إلى حصرها في وضع معين عن طريق دراسة كل الأعمال الفنية المرتبطة بهذه السن، كما لا يوفق في تثبيت كليتها عن طريق تحليل كل أعمالها. فلو كانت الأعمال الفنية كلها فيما بين 1770-1832 قد وصلتنا غفلا من الأسماء، لكان الفشل مآل كل محاولة تستهدف العثور على الشخصية الخاصة بغوته في فوضى المأثورات، ولكانت كل منتجاته غير اللغوية وظروفه الحياتية والأشياء المرتبطة بميادينه الشخصية، التي عبرت بواسطتها فرديته عن نفسها معروفة.

وتقول الفرضية الثانية إن شخصية الشاعر وحدها تساهم في عملية الخلق. وإذا كانت تبدو لنا غير منطقية، فإن ذلك لا يعود إلى تأثيرات تلك الطاقات غير الشخصية مثل المرحلة، والجمهور، والمعايير الأسلوبية السائدة وغيرها، إذ يمكننا أن نضعها في حسابنا ونبعدها. المراد شيء آخر. ولنشر إلى أن الشاعر يتلقى الوحي من ربة الفن حد الامتلاء، من تلك النار الإلهية، من ذلك الذي عرفه القدماء وتحدثوا عنه ولا يبدو لنا عبارة تقليدية، ومن المؤكد أنه لم يتحول في الغالب إلى عبارة تقليدية إلا في وقت متأخر. ومن حقنا أن نشير كذلك إلى اعترافات الشبان الأصغر (وقد تكون في الحالات المفردة عبارات تقليدية أيضا)، التي ورد فيها أن «واحدا» وجه أقلامهم أو أن العمل الفني نشأ ببطء وبمفرده في أعماقهم. ونحن نرى في النهاية أن هناك إسهامات يتلقاها الفنان الواعي الحازم أثناء الخلق ليس مصدرها ذاته.

وإذا كان نقض النظرية القائلة بأن العمل الفني يتضمن شخصية الشاعر كلها قد أوصلنا إلى نتيجة أن الشخصية الإنسانية أعظم من أي عمل فني (وأعظم حتى من مجموع الأعمال)، فإننا نستنتج هنا طبقا للضرورة نفسها أن العمل الفني أعظم من الشخصية الإنسانية للشاعر. وينطبق عليهما معا، وبذلك ينتفي التناقض المعبر عنه في الجملة الثانية، وهو أن الشخصية الإنسانية ليست متطابقة مع الشخصية الفنية المبدعة تطابقا كليا.

والظاهر أنه لامعدى لنا عن فصل الشخصية، التي يحرص أحد الاتجاهات في

الدراسات الأسلوبية على الوصول إليها ويستطيع الوصول إليها في حدود معينة، عن الشخصية الإنسانية للشاعر فصلا قويما صارما. ويظهر لنا أن دعوة كروتشه إلى عدم المطابقة بين الشخصية الشعرية "poetica personalià" والإنسان الفرد جديرة بالاعتبار.

قد يعترض المرء على أن التفكير في المساهمات غير الشخصية من هذا النوع قد تدخل إلى العلم شيئا مما فوق الطبيعة، شيئا عقليا وقد يكون ذاتيا متصلا بالعقيدة أو بالمذهب النظري. ولكن الشعر ونظم الشعر يتصلان هما أنفسهما بما هو غير عقلي، ومن ثمّ لا يدهشنا أن علم الشعر، الذي يندفع في تفكيره إلى الأمام ما وسعه ذلك، قد يصل في مكان ما إلى حدود ما هو عقلي. وعلينا من جهة أخرى أن نأخذ بعين الاعتبار أن الاعتقاد بمساهمة الشخصية كلها في العملية الإبداعية ثم الشخصية «فقط» (أو بمساهمة تلك الطاقة الإجتماعية والحيوية والفكرية) إنما هو اعتقاد أيضا ومذهب نظري. إن نتائج الدراسات القائمة على مثل هذه الفرضيات المذهبية تشكك هي نفسها في أصالتها وفاعليتها.

إن الإشارة إلى الصعوبات الفكرية، التي تعرضت لها دراسة الأسلوب الشخصي، كانت ضرورية، فكثيرا ما كانت هناك رغبة في جعل الدراسة الأسلوبية محصورة في هذا المعنى. فقد أراد البعض مثلا أن ينفي عن الشعر الغنائي في العصور الوسطى أي نوع من أنواع الأسلوب، لأنه لم يتضمن التعبير عن الشخصية. هذا الرأي يتمسك بمقولة بوفون أكثر من تمسك بوفون نفسه بها. أما نحن من جهتنا، فإن مهمتنا هي أن نناقش مفهوم الأسلوب، الذي يضع قواعد المهمات الحقيقية للدراسة الأسلوبية.

6 - الأسلوب بوصفه أسلوب عمل فني

ننطلق إذن من فكرة أن عملا فنيا ما أسلوب في حقيقته، ولا بد أن نعترف فوق ذلك أن الأغاني الشعبية وأغاني الحب والخرافات وغيرها لا تنفرد وحدها بالأسلوب، فالدليل الرياضي، والمقالة الصحفية، والإنشاء المدرسي لكل منها

أسلوبها أيضا ويمكن أن تكون بلا أسلوب. وكما كان علينا أن نرفض الرأي القائل بأن الأسلوب يمكن أن يكون تعبيرا عن الشخصية الإنسانية فقط، فإن علينا أيضا أن نرفض الرأي الأضيق القائل بأن الأسلوب يمكن ألا يعبر إلا عن الانفعالات النفسية، وهو ما نستطيع أن نقرأ عنه في الدراسات الجديدة.

ولكن ماذا يعني الأسلوب في الخرافة وفي الأغنية الشعبية وكذلك في القصيدة الغنائية وفي المسرحية وفي الرواية؟ ليست هناك حقا شخصية إنسانية تعبر عن نفسها فيها. وإلامَ توجِّه الدراسة الأسلوبية نظرها؟ ليست هناك كذلك قرائن، نبحث عما فيها من تعبير عن مضمونها النفسي. وهنا يساعدنا على مواصلة البحث المفهوم الثالث للفظة «التعبير»، الذي وصفناه فيما سبق بأنه حتمية عابرة تتصل بعملية التشكيل موجهة من الداخل، وبأنه تطابق الداخل والخارج، أي الشكل والمضمون. يمكننا أن ننظر إلى الشعر من حيث ارتباطه بالمبدع -مثل أي شيء من الميدان الشخصي يرتبط بهذا الشخص- ويمكن أن نبحث عن القرائن التي عبّر المبدع من خلالها عن نفسه. على أن الشعر يجب أن ينظر إليه في بداية الأمر على أنه بناء مستقل تماما، انفصل عن خالقه واستقل عنه. ليس هناك بالنسبة إلى الشعر شيء من خارجه يحتاج إليه لوجوده. فهو لا يدل بالضرورة على أصله ولا ينتسب إلى واقع. في الدليل الرياضي أو في الإنشاء المدرسي تعود المعاني إلى الأشياء القائمة خارج اللغة. فالأشياء التي تستحضرها اللغة، ليس لها من «وجود» إلا في داخل اللغة، والمعاني لا تدل على واقع. كل مضمون يعبر عن نفسه حاضر في البناء. ليست هناك موضوعات ثابتة، يتخذ منها موقف، وإنما الموضوعات نفسها يتولى صياغتها المضمون. كل قيصر يبتدع شخصية خاصة أو بعبارة أفضل: هو جزء من شخصية كل عمل. وعلى هذا فإن كل قصيدة تقدم لنا من الناحية الشعرية عالما تمت صياغته بشكل موحّد. وفهم أسلوب عمل من الأعمال الفنية يعني إذا فهم عناصر تشكيل هذا العالم وبنائه الفردي الموحّد. ويمكننا أن نقول عن ذلك أيضا: أسلوب العمل الفني هو الإدراك الحسي الموحّد، الذي ينشأ عنه عالم شعري. وعناصر التشكيل إنما هي أنماط أو أشكال من الإدراك الحسي. وكان قد طوّر مفهوم الأسلوب هذا وطبقه (بعد هيردر وغوته وك.ف. موريتس (K. Ph. Moritz

1756-1793 بصورة خاصة ا.ف. شليغل. وكان انباعث على ذلك يقينا غوصه في مسرحيات شكسبير، التي كانت تبدو كل مسرحية منها وكأنها تنتظمها نواة خاصة بها. وقد سبق لشليجل أن طلب في بحثه بمجلة «هورن» عن مسرحية «روميو وجوليا» (1797) كما فعل في بحث سابق بنفس المجلة عن «الشعر ووزن المقاطع واللغة Poesie, Silbenmass und Sprache» ثم في محاضراته بمدينة فيينا فيما بعد «عن الفن المسرحي والأدب Über dramatische Kunst und literatur» من الناقد أن يدرك «خصوصية الطابع العقلي» ووحدته، وخاصة في العمل الفني المفرد.

إن الإدراك الأسلوبي للكشف عن أشكال الإدراك الحسي كثيرا ما يصبح عملية سهلة، لأن الشعر نفسه يتضمن متكلما ملموسا، يعي الموضوعات المجسمة ويكشف من خلال موقفه منها أشكال الإدراك الحسي. ففي كثير من القصائد الغنائية تصبح الأشياء نفسها كما لو أن لها صوتا، بحيث لا يغدو هناك أي متلق. وعندئذ نتحدث عادة عن الشعر الغنائي «الموضوعي». إلا أن هناك أيضا أشعارا كثيرة، تتخذ الأنا من الموضوعات المجسمة موقفا (وتخلقها عن طريق ذلك). وهكذا جابهت في قصيدة كلوبستوك «رباط الورد Rosenband» أو قصيدة فرلين «أغنية جيدة Bonne Chanson» ذات محددة لها هي نفسها موقفها في العالم الشعري. لقد وعى القارئ الموضوع عن طريق المتكلم.

ولكن طبيعة الإدراك الحسي في العالم الشعري تبدو أوضح ما تكون في الفن القصصي، وذلك عندما يضاف قاص باعتباره شخصية معينة. وكلما كان القاص أوضح بالنسبة إلينا، كان نظام الأشكال المذهبية، التي تحددها الموضوعات المروية، أكثر ثباتا ووضوحا. ومع ذلك يمكن، كما رأينا فيما سبق، ألا يتناسب العالم الشعري الحقيقي تماما مع هذا النظام الثابت وأن يتحتم على القارئ البعيد أن يضيف من نفسه إلى ذلك شيئا كثيرا. على أنه من الممكن كذلك أن يؤدي الأمر إلى نظامين مختلفين، إذا لم يكن المؤلف حذرا وليس له إحساس بالأسلوب، فيبنى العالم المروي بأصناف أخرى من الإدراك الحسي غير الأصناف التي لدى القاص. وفي

وسع التحليل الأكثر دقة أن يكشف ذلك وشيكا. وعلى القارئ أن يسلم إلى درجة معينة بوجود تناقضات وانحرافات (لأنه يعرف الخيال القصصي عند القاص المباشر أو ينساه تماما). إلا أن هناك حدودا للممكن والمسموح به. عندما يكون هناك قاص طفلي، فإننا نشعر بذلك بصفته انقطاعا في الأسلوب، إذا ما تم الإدراك الحسي للعالم الشعري بعيني إنسان كبير. والانقطاعات الأسلوبية من هذا النوع شيء آخر غير الأخطاء الفنية، حين يروي القاص مثلا شيئا يستحيل عليه معرفته.

ويمكننا القول، لنعطي مثلا، أن «الخطأين معا»، الخطأ الأسلوبي والخطأ الفني، قد ظهرا معا في أشهر الروايات الإسبانية في القرن التاسع عشر، وهي «ببيتاخيمينيث Pepita Jimenez» لخوان باليرا (Juan Valera 1905-1824) ففي الجزء، الذي يتضمن مذكرات العم، رئيس الدير، ترد أحداث وأحاديث، لا يمكن أن يكون قد اطلع عليها. ثم إن هذا الجزء قد بني بمساعدة أنماط، تقع خارج المنظور المناسب لرئيس الدير. ولكن هذين الخطأين، وذلك ما يجعل هذا المثل مفيدا، ليس فادحين. فقد تجنب المؤلف منذ البداية، أي ابتداء من رسائل الحفيد في الجزء الأول، التقيّد باحتمال مغرق في الواقعية. فعبر هذين «القاصين» نشعر بقاص ثالث، وعندئذ يزداد وضوح الرواية في اتجاه تحقيق الصور المأمولة، وتتخذ طابعا خياليا، وهذان الخطآن، اللذان سيكونان فادحين حقا لو أنهما وقعا في رواية واقعية، يفقدان شيئا من وزنهما عندما يتجه كل شيء في النهاية نحو زاوية النظر الخيالية. ولذلك لم يحولا بحق دون نجاح الكتاب.

وبمفهوم الموقف القصصي نكون قد ذكرنا بالنسبة إلى الفن القصصي كله قرينة مهمة، تلتقي فيها كل خطوط الأسلوب المستقيمة: وإذا كان الموقف القصصي قد وصف في السابق بأنه حاسم بالنسبة إلى المشكلات الفنية المتعلقة بالفن القصصي، فعلينا أن نوسعه الآن ليشمل قضايا الأسلوب. وعندئذ لا يصبح من الضروري رفض سوء الفهم كما لو أن «القاص»، حتى حين يقوم المؤلف نفسه بدوره، يتطابق مع الذات الإنسانية للمؤلف. إن ما يقدم بصفته بناء للإدراك الحسي لقصة «الغجرية La Gitanilla» يتصل بالعالم الفردي لهذا العمل الفني وهذا هو موقفه

القصصي. إلا أنه ليست له علاقة مباشرة بنفسية الإنسان ثيربنتيس وليست له كذلك علاقة مباشرة بنفسية القاص في القصص الأخرى من «القصص النموذجية Novelas ejemplares» أو في «دون كيخوته Don Quijote» أو في غلاتيا Galatea» أو في «بيرسيلس وسيغيسموندا Persiles y Sigismunda»، والفرق بين القصتين الأخيرتين واضح جدا.

على أننا كسبنا بذلك عامة مفهوما لا غنى عنه في الدراسة الأسلوبية، وهو مفهوم الموقف. لقد أطلقنا حتى الآن اسم وحدة الإدراك الحسي على الترابط الداخلي للتشكيل الموحّد للأسلوب. ومفهوم الموقف يعني من حيث المضمون الموقف النفسي في أبعد معانيه، الذي يصدر الحديث عنه، ويعني من الناحية الشكلية وحدة هذا الموقف، ويعني من الناحية الوظيفية الخصوصية، وإذا ما أخافتنا هذه الكلمة، فهي الصنعة، التي تكمن في الموقف. فكل أنواع التحليل تكشف إذن عن الموقف. وهذا الموقف يمكن أن يكون موقف شخصية فنية، موقف نوع أدبي، درجة سن، فترة أو ما أشبه ذلك. ولكن الموقف هو الأخير أيضا، الذي يتم الوصول إليه بعد تحليل أسلوب دليل رياضي أو مقالة صحفية أو إنشاء مدرسي. أما الأسئلة عن «النفس» الواقعية للمتكلم وعلاقتها بالموقف الناتج عن طريق الدراسة الأسلوبية فتأتي فيما بعد.

ليس هناك قاص في الدراما، فليس فيها غير الموضوع، ولكن هذا الموضوع يتولى تمثيله قبل كل شيء أناس، عليهم أن يتحدثوا وأن يتخذوا بصورة مستمرة مواقف وقرارات، ولذلك ندرك ما في إدراكاتها الحسية في كل مرة من إدراكات حسية تتصل بالعالم الشعري الفردي. فعندما يخامر الشك هاملت، يصبح العالم، الذي يعيش فيه، غير ثابت وغير مؤكد. وعندما تتعذب البطلة تروده في مسرحية «24 فبراير» لفيرنر بسبب المشاعر المسبقة والمخاوف، يصبح العلم، الذي تعيش فيه، غامضا خطيرا. وكل هذه المواقف والتفسيرات المفردة تنضوي تحت قبة كلية العالم الشعري. من الممكن أن تخطئ شخصية من الشخصيات في التفسير وتتخذ موقفا خاطئا، فيفندها الواقع. ولكن هذا الواقع هو واقع العالم المتفرد الشعري الشخصي لكل مسرحية، التي شكلها موقف معين.

وخلاصة القول أن الأسلوب، عندما ننظر إليه من خارج، هو وحدة التشكيل وفرديته، وهو، عندما ننظر إليه من داخل، وحدة الإدراك الحسي، وهذا يعني موقفا محددا. في الشعر تغدو ظاهرة الأسلوب عميقة الأثر. فمعاني الكلمات لا ترمز إلى موضوع واقع في الخارج، وإنما تساعد فقط في بناء العالم الشعري في كل مرة. وهذا الموضوع نفسه يحدده الموقف ويشكله. والدراسة الأسلوبية، التي تستهدف في تحليلها للعمل الفني الكشف عن أنماط الإدراك الحسي وبالتالي الكشف عن أنماط الموقف الكامل في عملية الخلق، لا تتعرض لخطر الفصل بين الشكل والمضمون، وهو ما لا يتناسب مع طبيعة الشعر.

7 - الموضوع واللغة والأسلوب

لا بد من ملاحظتين اثنتين حتى نفهم التحديد، الذي وضعناه لمفهوم الأسلوب، ونضمن خصوبة تطبيقه.

إذا كنا قد تحدثنا عن الإدراك الحسي، فليس المفهوم منه طريقة النظر المجرد بمعنى الرؤية فقط. وكذلك لا يعني مفهوم الموضوع مجرد الرؤية والصحة. وقد سبق لنا أن أثبتنا أن اللغة محدودة الطاقة فيما يتصل بالكشف عن المرئي ولا تسعى إلى رؤية خارجية للمراد من الموضوع. على أن فن الرسم، الذي له طاقة أكبر بهذا الصدد، لا يستهدف التثبيت المجرد للمنظور، كما يحدث في البطاقات البريدية. ولم يتم الاحتفاظ بموضوعيته (وقد شكل على هذا النحو) إلا ليكون من أجل ذلك أكثر مضمونا وأغزر معنى.

ومن الممكن أن يكمن المغزى في تناسق الألوان ولعب الخطوط لا غير. وإذا كان الحديث قد جرى عن الموضوع في الشعر، فقد كان دائما على صلة بالمعنى، بالمحتوى الذي يتضمنه، -ليس مجرد وجوده- هكذا، وإنما وجوده- على هذا الوجه. وقد يصل الأمر إلى تطرف قياسي، يصبح فيه جرس المقاطع اللغوية المتلاحقة أو لعب الإيقاع الحاملين الحقيقين للمعنى ويكون الموضوع المترتب على ذلك مجرد وسيلة مساعدة.

إن وجود خطوة الطائر ينتمي إلى موضوع خطوة الطائر في الثلج، وتنتمي إلى ذلك في الوقت نفسه وبشكل لا انفصام له رقته، التي انبثقت عنها قصيدة الشاعر موريكه. ولا ينتمي إلى موضوع الكلمات الأربع: قد هدأت الريح الآن -وجود هدوء جوي فقط، وإنما وجود ريح أيضا بصفتها كائنا دائم الحضور وفي إمكانها أن تهدأ، ينتمي إلى ذلك كل ما أمده بصمته عبر التشكيل «غير الشخصي» والنغم والإيقاع. وعلى هذا فإن أنماط الإدراك الحسي هي أيضا أنماط المعنى أو المحتوى.

وعلى أية حال يمكننا القول بداهة أن «الأشكال المذهبية» المكان والزمان ستكون لها أهمية كبيرة بالنسبة للدراسة الأسلوبية، وأنها ستكون دائما أنماطا حاسمة. لقد وجدت هذه الفرضية، التي تم التوصل إليها بطريقة استقرائية، تأكيدها العملي قبل فترة قصيرة، تأكيدها المفيد أكثر مما كان منتظرا. كان اميل شتايغر قد درس في كتابه «الزمن بصفته مخيّلة الشاعر Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters» ثلاث قصائد غنائية واحدة لكل من برينتانو وغوته وكيلر. ولا يريد شتايغر أن يقدم تحليلا أسلوبيا فقط، إذ اتسع نطاق كتابه إلى حد كبير، لأن قصيدتين من القصائد المختارة جعلتا من الزمن موضوعا لهما ولأن المؤلف يعرض مفهوم الزمن المحصل عليه في كل مرة ضمن سياقات أكبر. ولكنه يحتوي فيما يحتويه على دراسات أسلوبية ويبرهن على مدى الخصوبة المنهجية لهذا الشكل من الإدراك الحسي «الزمني». ومن حقنا أن نضيف إلى ذلك أن ما في هذا الكتاب وفي الدراسات الأخرى -لايميل شتيغر ولمدرسة زوريخ ولباحثين أخرين أيضا (ر. ألوين R. Alewyn، كل. لوغوفسكي Cl. Logowski وك. ماي K. May) -من الدعوة إلى مفهوم ثابت للأسلوب يتطابق مع ما سبق عرضه ها هنا.

ويضاف إلى هؤلاء الباحثين اسم إيريخ آورباخ، الذي نشر عام 1948 كتابه «المحاكاة Mimesis»، ويحمل الكتاب عنوانا فرعيا «هو الحقيقة المعروضة في الأدب الغربي Dargestellte Wirklichkeit in der abendläschen Literatur»، يقدم فيه أورباخ مجموعة من التفسيرات المفردة، التي تكون في مجموعها نوعا من التاريخ للواقعية الغربية. وهذا يبدو طبعا شيئا مبكرا، وهناك بعض الأحداث التاريخية

عن الحديث عن تبرير الانطباع، الذي نشعر به، وهو أن بعض الأشياء تبدو معوجة، الموصوفة لا تقنع القارئ. ولا بد أن نتنازل في هذا المكان عن مناقشته كما نتنازل لأن أورباخ في الأجزاء المتأخرة يعتبر واقعية ستاندال وبلزاك وفلوبير الواقعية «الحقيقية» وهدف التدبر، حتى إنه ليعتبرها لذلك معيار الحكم. (من المؤسف ألا يكون المؤلف قد اطلع على دراسات ر. ألوين وكل لوغوفسكي وك. ڤوسلر وغيرهم، التي تعرضوا فيها إلى جميع جوانب الواقعية وانتقدوها بحدة).

على أن هذا كله لا يمس جوهر الكتاب، والمهم فيه التفسيرات المستفيضة. ولكن الطريقة، التي يرسم بها أورباخ في كل مرة تشكيل العالم الشعري، ويتحدث بها عن لمسات التشكيل الأخيرة -زاوية النظر، وبناء الجملة، وانتقاء اللفظة، والتشعبات اللغوية والإيقاعية -للوصول إلى العناصر المكونة، الطريقة، التي يقدم بها الدراسة الأسلوبية وما تضمنته من مفهوم فعال للأسلوب، كل ذلك يجعلنا نؤكد على ذكر كتابه في هذا المقام، فهي تتصل من حيث الموضوع باللغة والأسلوب.

وظيفة الملاحظة الثانية أن تعيد إلى الذهن مرة أخرى ما سبق من مناقشة لمفهوم الأسلوب، وليس من الممكن تجنب تكرار بعض ما قلناه سابقا.

من طبيعة اللغة أن الوسائل، التي تظهر الدراسة الأسلوبية قطيعتها الموحدة المتناسبة مع عملية التشكيل، ليست محددة الشكل. فاللغة، التي تشكل في الشعر، ليست مادة محايدة كاللون والحجر. وعناصرها ليست ذات طبيعة جسمية فقط، مع أن الجانب المتصل بوظائف الأعضاء عند إخراج الأصوات بواسطة أجهزة النطق والجانب الجسدي عند فهم الأصوات باعتبارها ظواهر سمعية يلعب كل منهما دوره المنوط به. والمبدع حر هو الآخر عند تركيبها إلا من قوانين الآلية أو علم الوظائف الأعضاء والسمعيات. إن الألفاظ لها معناها بصفتها أصغر الوحدات، وتشكل اللغة عند ترتيب الكلمات وبناء الجملة بعض الصعوبات وتحول دون غيرها، يضيع المعنى معها. إننا نتعامل هنا في كل مكان مع أشكال، وهي أشكال تكون فيها لأصناف الإدراك الحسي فعاليتها قليلا أو كثيرا. فالمعاني ليست في الحقيقة انعكاسات محضة للموجود الموضوعي، في ألفاظ شجرة، بيت، وهواء، وفي جميع طبقات

الألفاظ «لفظة الشيء» يكمل شكل بصفته رابطا لنمط من أنماط الإدراك الحسي. وهكذا الأمر فيما يتعلق بالفعل والوصف وغير ذلك. «لقد بدأت الشجرة العتيقة تزهر من جديد»، –في هذه الجملة تكمن أشكال عديدة، وثمة أشكال عديدة تكمن أيضا في أنماط الشيء، والخاصية، وسير العملية ودرجة الزمن وما أشبه ذلك، تجمعت إلى أن تم التوصل إلى تشكيل هذه جملة بوصفها تعبيرا عن واقعة من الوقائع. ولكل لغة أسلوب، وتتميز بالتفرد كلما كانت عناصرها الشكلية من أخص خصائصها.

وهكذا يتم في الشعر تشكيل خاص من «مادة» يتم تشكيلها بشكل متواصل، فتبرز بذلك خصائص أسلوبية. ويتصل بتشكيل الموضوع الشعرية ولا ريب وجود–الشيء، وجود–الخاصية، وجود–العملية وغير ذلك. فمن المؤكد أن «شجرة» قصيدة تتضمن إدراكا حسيا، يتناسب مع طبقة لفظة الشيء. ولكن إذا كانت تحتوي على أسلوب فني، وهي تحتوي عليه حقا، فإننا نعزو ذلك إلى اللغة المناسبة أو إلى الأسرة اللغوية. إن فردية العالم الشعري ووحدته لا تتخذان من ذلك طابعا لهما، إذ أن وجودهما لا يتكشف لنا إلا من خلال الاستعمال الخاص الفردي للشكل اللغوي. وذلك حين يدرك «الشيء» بالترابط الفكري، وهو ما لا تدركه اللغة عادة، وعندما تتحول الصفات أو الفعاليات إلى أسماء. وليس من الضروري أن يتعلق الأمر دائما بالتجديدات اللغوية. إن إستعمال هذا الشكل اللغوي بصفته سمة أسلوبية فردية يظهر عندما تكون الصفات والأحداث هي الحاملة للأدوار بكثرة. ولا يكون للتجديدات اللغوية أثرها إلا بنوع من الإلحاح الخاص على ذلك.

لقد اقتصر ما استعرضناه حتى الآن بالدرجة الأولى على أصناف التشكيل في النظر أو في الفكر، اللذين كان لهما أثرهما في اللغة. على أن أعمال بالي الأسلوبية قد أثبتت فوق ذلك كم هي حية أصناف الانفعالات في «اللهجة الدارجة»، فانكشفت عندئذ صعوبة أخرى بالنسبة للدراسات الأسلوبية. إن الأسلوب الفردي لعمل فني يغدو أكثر وضوحا، كلما استعملت فيه أشكال لغوية خاصة. وكثيرا ما يكون من الصعب في بعض الحالات معرفة طاقات الشكل اللغوي بصورة صحيحة. وقد يتم

النجاح في ذلك بالنسبة إلى أدب العشريات الأخيرة. أما فيما يتعلق بتفسير الأعمال الأقدم من ذلك فلن يخلو الأمر من التذبذب وسوء الفهم، وخاصة عندما يتصل بالأعمال النثرية، التي قد يكون لها ارتباط قوي باللغة الدارجة. وتصبح مصدر الخطأ في الشعر أكثر انتشارا عن طريق الاطلاع الواسع، الذي يعرف ما هو عادي في اللغة الشعرية وما هو خاص. ولكن دراسة الأسلوب الفردي في عمل فني تصل إلى نهايتها، وتترك أشياء كثيرة غير محسومة، هناك حيث لا يتدخل الاطلاع الواسع في الأمر، حين لا يصلنا مثلا من فترة طويلة سوى عمل واحد أو أعمال قليلة، ليست من الدراسة الأسلوبية على الإطلاق. ولن يكون من الصعب الإحساس بالسمات الأسلوبية الشخصية بشكل صحيح عندما يتعلق الأمر بالتركيب الانفعالي فقط. فتشابك الأسلوب الشعري بالأسلوب اللغوي أكثر عمقا من ذلك.

وهناك بين درجات الألفاظ ألفاظ مثل أدوات الوصل وغيرها لا تؤدي وظيفتها إلا بوصفها وسيلة للبناء. وهناك كذلك أسماء الأعداد، التي يبدو أنها لا تؤدي وظيفة أخرى غير وظيفة التسمية. إلا أنه من الجوهري بالنسبة إلى الشعر ألا يعتبر أسماء الأعداد تسميات فقط، وإنما يستعملها معاني في الوقت نفسه، ونعني هنا بالمعاني تموجات المضمون الانفعالي. ويمكننا ملاحظة ذلك بسهولة في ميل الخرافة مثلا كما هو معروف إلى العدد ثلاثة أو سبعة. والمعنى اللغوي في ذلك متستر على نحو ما، ولكن الشعر في سعيه يجعل ذلك شيئا واقعا، لأنه لا يبرز الوجود الذاتي الموضوعي فقط.

ونجد في أسماء الذوات ما يتناسب مع الأسماء، فهي لا تؤدي سوى وظيفة التسمية في المكان الذي تستعمل فيه بصفتها أسماء، وعلامات الاختلاف لا تعني عادة شيئا، أو هي لا تتحقق في الحياة الواقعية لا بصفتها معاني، وهو ما من شأنه أن يزعج ويقلل من قيمة الكائن بوصفه سمة اختلاف. (أما أن كل فرد يشعر باسمه الخاص به بهذه الصفة. ويرى أن التلاعب بلفظة اسمه بمثابة اقتراب كثير منه، فإن ذلك يرتبط بسياقات أخرى). ومن سمات الشعر مرة أخرى أنه يملأ الأسماء

بالمعاني ويستعمل هذه المعاني لتحديد طبيعة صاحب الاسم. ومعروفة هي الأسماء «المتحدثة» كلاريسا، ڤيرتر، تريستام شاندي، دولوريس، سيبنكيز وغير ذلك، ومعروفة هي السهولة، التي يمكن أن تستعمل بها أسماء الشخصيات الأدبية أسماء عامة (دون جوان، دون كيخوته وبندر الانجليزي، الذي يرتبط ببنداروس في كتاب تشوسر «ترويلوس وكراسيدا Troylus and Cryseyde»، وفي الاسبانية الأدبية يمكن أن يتم قسرا عن طريق تداعي الأفكار أو عن طريق التأثيرات النغمية لاسم من الأسماء.

وللأسماء العامة، وهذا لنبقى مع ألفاظ الأشياء لا غير، لها على العكس من الأسماء، «معناها»، ولكن هذا «المعنى» ظاهرة عويصة. فهناك في البداية قوة التسمية، بمعنى أن الألفاظ تحمل بواسطة المعاني على مسلمات محددة أو واقعية أو مجردة، ولكن المعاني تتضمن أكثر من ذلك. فنحن نجد في القاموس الفرنسي الألماني لفظة "Mensch" الإنسان بصفتها ترجمة للكلمة الفرنسية homme وهذا يعني أن المفهومين متطابقان، ولكن الظاهر أن المعاني غير متطابقة. فالكلمة الفرنسية تعني في الوقت نفسه ما تعنيه كلمة « Mann –الرجل» في الألمانية. ثم إن هناك اختلافا بين الكلمات الثلاث في المضامين الحسية. والكلمة اللاتينية «avis –الطير» تطابق كلمة «Vogel –الطير» الألمانية تصوريا. غير أن «الروماني»، الذي يؤمن بقدرة طيران الطير على العرافة، لا يفكر فيما يفكر فيه الألماني عند ذكر هذه الكلمة– والمعنى هو ما يفهمه الإنسان من الكلمة. وليس الشيء الواقعي هو ما يفكر فيه المرء، وإنماهو ما تعبر عنه «الكلمة» وما يحدد به مفهوم الشيء المفرد» (أمّان 1، 94).

لقد أبرزنا فيما نقلناه كلمة «مفهوم»، ففي معاني الكلمات يكمن، كما يقول فيلسوف اللغة، إدراك حسي معين، أو تكمن مدركات حسية متسترة. ومن الممكن أن تكون المضامين، إذا نحن أردنا أن نفهم أكثر مما يدل عليه المعنى، من أكبر الأنماط اختلافا، والمضمون الموالي للمضمون في الكلمات المفردة مختلف تمام الاختلاف فمضمون كلمة Ross–جواد» أغزر من مضمون كلمة Pferd–حصان». والمترادفات،

التي تكاد تكون في المعنى المراد متساوية في جوهر المفهوم، تختلف عادة اختلافا قويا من حيث المحتوى. ولكن جوهر المفهوم، وهو الفكرة، لايضاف بشكل ثابت كما يضاف الاسم إلى حامله. ولهذا لا تثبت السياقات حقيقة إلا عند تركيب الجملة. وعلى هذه الحقيقة ينبني جزء من تحول المعنى، الذي تصبح معه بعض الانزياحات، التي تحدث من حين لآخر، دائمة.

وعلى علم اللغة، الذي يجب عليه أن يهتم بالثبات والدوام بالذات، أن يقاوم هذه الأشياء غير الثابتة، وعليه كذلك أن يقاوم شحن الألفاظ بمضامين تتجاوز التصور وهو يحاول من خلال التحديدات الوصول إلى الثبات والدوام ويحلو له استعمال الكلمات الأجنبية، التي يكون فيها المضمون الحسي من حيث القاعدة أضعف منه في الكلمات الوطنية.

على أن الشعر يستفيد بالذات من عدم الثبات، الذي يكمن في ألفاظ اللغة، ويكشف الجوانب المتسترة، ويحيي المضامين الحسية الغافية فيها. واللغة نفسها تزخر بالشعر.

كنا قد نقلنا الشطر: صمتت الريح، لقد ظهر لنا من الناحية الشعرية أن الريح استخدمت بمفهوم الكائن، ولكن ليس الشاعر هو الذي رآها في البداية كذلك، وإنما هي اللغة، التي رأتها هكذا. إننا لنبستم عند سؤال الطفل: «أين تكون الريح، حين لا تكون هنا؟». نبتسم ونحس في الوقت نفسه بعدم الاطمئنان (انظر أمّان أعلاه). إن تفكيرنا «المستنير» يتناقض مع إحساسنا الساذج. فالريح بالنسبة إلينا نحن السذج، كما حافظت على ذلك اللغة في طبع كل إنسان يعيش فيها بطابعها الخاص، ترتفع وتهب وتهدأ. وكان الإغريق يعرفون حتى أين تكون الريح حين لا تهب: لقد استدعيت وعادت إلى قربة أويلوس Aeolus، إله الريح. على أن الريح الجنوبية والريح الشرقية بالنسبة إلينا جغرافيا أكثر من تيارات هوائية ثابتة. ذلك أن «الريح الشمالية الباردة» المؤثرة بشكل قوي تكاد تكون ظاهرة أدبية في اللغة الألمانية. وهي في الحقيقة قادمة من الجنوب، أي من العصور القديمة.

وسيجابه العلم، الذي يود تحديد الريح أو شرح معناها، صعوبة مع اللغة يدفئ الهواء، فيصعد، ويجري آخر ... وفي كل مكان تشعر اللغة ثانية: بالنسبة إلى من يعتبر «الجريان» مجرد لفظة مفهوم؟ عندما نقول: الناس يجرون إلى المسرح، الناس يجرون من المدينة أو إلى المدينة، فإن في الجريان دائما شيئا حيا ... اندفاعا نحو ... وعندما تتحدث اللغة عن جريان النهر، فإنها لا تصف عملية آلية فقط، وإنما تعني في الوقت نفسه شيئا حيا، يملأه اندفاع ما. فالأجنبي، الذي لا يعرف الألمانية إلا بشكل سطحي، لا يمكنه أن يعرف ما إذا كانت عبارة «صمتت الريح» من إبداع اللغة أو من إبداع المؤلف، ولا يستطيع أن يحس مدى تأثر الأسلوب والفردية بهذه العبارة. ولذلك يسهل ترجمة لغة المصطلحات المستعملة في دراسة علمية، لأن هناك بالنسبة إلى المصطلحات تسميات تكاد تكون متطابقة في كل مكان. أما اللغة الشعرية، التي تمتلئ بالمضمون وتقوم على أشكال من الإدراك الحسي، فهي في النهاية تستعصي على الترجمة، لأن مضامين الألفاظ يندر جدا أن تتطابق تمام التطابق.

إن الدراسة الأسلوبية تتطلب منا دقة الفهم، حتى بالنسبة لذلك الذي يدرس أعمالا في لغته القومية، لنحقق التلوينات الفردية في عمل من الأعمال الفنية. لقد قلنا سابقا إن الأمر لا يتعلق بالتجديدات اللغوية والاستعمالات الجديدة، وإنما يتعلق أكثر بنقل ما تستر من اللغة في الحياة الواقعية. على أن ما يميز الشعر ويمنحه الأسلوب بالذات هو، إلى جانب «شحن» الكلمات بالمضمون، سيطرة أنماط الإدراك الحسي المتساوية عبر العمل الفني واتساقها مع البناء، مع التركيب.

وعلى غرار ما حدث في المعاني، كذلك تفر اللغة عند ترتيب الكلمات وبناء الجملة من الإضافات المألوفة، التي يكون لها الحد الأقصى من المضمون المنطقي والحد الأدنى من المضمون الانفعالي. لقد أكد بالي على ما بين اللغة الشعرية و«لغة الحديث»، من قرابة، وهي عنده «الجانب الانفعالي من اللغة العادية». وقدم مثالا يفرق فيه بين «اللغة العادية واللغة المبتذلة» وبين اللغة الانفعالية. وبما أن هذه اللغة العادية الانفعالية قد أخذت من ميدان الأدب، يمكن أن يكون هذا المثل مفيدا لنا في

هذا السياق وحلقة اتصال بين مفهوم الأسلوب ومناهج الدراسة الأسلوبية. ويورد بالي ترجمتين لفقرة مأخوذة من قصة لودفيغ فولدا (L. Fulda 1939-1862)، التي عنوانها «حق المرأة Das Recht der Frau»:

Voici un texte allemand: il sera traduit d'abord sans aucune affective, en langange usuel et banal, puis dans la langue vraiment parlée, avec les ressources de l'expression familière.

«ها هو نص ألماني: سيترجم أولا، دونما سمة انفعالية، إلى لغة عادية مبتذلة، ثم يترجم إلى لغة الحديث الحقيقية بوسائل التعبير المألوف».

Une jeune fille vient de recevoir une lettre par laquelle un directeur de théâtre, sans se prononcer catégoriquement, lui fait entrevoir l'acceptation d'une pièce qu'elle a composé à l'insu de son père.

(اسلتمت فتاة رسالة من مدير مسرح، يلمح لها فيها من عير أن يعبّر عن رأيه بوضوح، بقبول مسرحية كانت قد ألفتها دون علم أبيها).

Also wird er heute kommen. Und der Vater weiss von nichts. Ich dachte ihn mit der Annahme meines Stückes zu überraschen. Das hat man von der Heimlichkeit! Und es Klingt alles in diesem Brief so unbestimmt! Schliesslich lacht der Vater mich aus. Das will ich aber nicht! - Halt ein Gedanke! Er erwartet ja auch Theaterdirektoren und Dramaturgen ... Das kann mich retten. Aber wie soll ich ...

«إذن سيأتي اليوم. وأبي لا يعرف شيئا عن ذلك. كنت أفكر في مفاجأته بقبول مسرحيتي. هذه نتيجة الكتمان! وكل شيء يبدو في هذه الرسالة غير مؤكد! وفي نهاية الأمر سيضحك علي أبي. ولكني لا أريد هذا! - ها هي ذي فكرة! سينتظر

أيضا مديري المسارح والكتاب المسرحيين ... يمكن أن ينقذني هذا. ولكن كيف ينبغي لي أن...»

a. Il viendra donc aujourd'hui. Papa ne sait rien encore Je comptais lui faire une surprise en lui annonçant l'acceptation de ma pièce. Tel et le résultat de ma dissimulation. Cette lettre ne renferme rien de précis. Mon père va sans doute se moquer de moi, mais je ne le veux pas ... Il me vient tout à coup une idée: il attend aussi des directeurs et des critiques, cela me peut sauver, mais quel moyen dois-je employer?

B. Ainsi il va venir ... aujourd'hui. Et dire que papa ne se doute rien. Moi qui pensais lui faire une surprise en lui annonçant que ma pière a passé. Ah, voilà ce que c'est que de faire des cachotteries. Et cette lettre ... pas claire du tout. Qui sait? Papa va peut-être se moquer de moi. Ah! Mais c'est que je ne veux pas, moi. Oh! Une idée. Est-ce qu'il n'attend pas, lui aussi, des directeurs et des critiques? Tiens, mais voilà que peux me tirer d'affaire ... Oui, seulement, voilà ... comment m'y prendre?

لكل من الصيغتين ولا ريب أسلوب، إلا أنه من الواضح أن الأسلوب في الصيغة الثانية أكثر قوة وتماسكا، إذ يبدو في مفردات الحالة الثانية الأثر القوي لأنماط الإدراك الحسي أو أثر غيرها. ثم إن هناك في الحقيقة كلمات «متشابهة» (رسالة، فكرة وغيرهما) تشحن بالمعنى حين تنضم إلى مجموعات لفظية أخرى. وتتضح في النهاية قوة التعبير الموحية في الصيغة الثانية من خلال بنائها الذي تفردت به. وهناك موقفان مختلفان، أو هناك، كما يمكننا القول عند التأكيد، التثبيت الشخصي للموقف، إنسانان مختلفان يتكلمان ها هنا (والفرنسية الأولى بالمناسبة أقرب إلى الألمانية من الثانية).

وها نحن نرى مرة أخرى الاختلاف في وجهة النظر: هذان النموذجان لا يهمان بالي إلا لأنهما يظهران وسائل اللغة الانفعالية، التي يستطيع بواسطتها التوصل

إلى «القاء نظرة شاملة على الوسائل الانفعالية غير المباشرة» للغة. ويكمن بداية بالنسبة إلى الدراسة الأسلوبية في الكشف عن الموقف، الذي يسهل هنا علينا بواسطة التثبيت الشخصي. وإذا كان بالي لا يهتم بمدى غنى الأمثلة المختارة وشموليتها، فعلى من يريد تحليل أسلوب العمل الفني أن يحاول إدراك الدور كله والنظر إليه فوق ذلك بوصفه جزءا من العمل الفني كله.

ب - الدراسة الأسلوبية

من الممكن أن نقوم، كما اتضح لنا من المناقشات السابقة، بالدراسة الأسلوبية الأدبية بالنسبة إلى عمل مفرد، وإلى شاعر، وإلى درجة السن، وإلى جيل، وإلى اتجاه، وإلى فترة أو بالنسبة إلى غير ذلك. وما تدركه الدراسة الأسلوبية وتكتشفه هو عمل الوسائل اللغوية بصفتها تعبيرا وموقفا. ويحس الباحث صنعا إذا ما هو حرص في أثناء ذلك على إبعاد كل الآراء البديهية الغامضة قليلا أو كثيرا المتعلقة بالموقف والإقبال على عمله بنزاهة قدر الإمكان. وإلا فإنه سيتعرض لخطر العثور على ما كان قد أخفاه هو أو غيره قبل ذلك. وعندئذ ستكون دراسته مما يستغنى عنه، وقد تكون نتائجها خاطئة، وذلك للسكوت عما هو جوهري في المضمون الحقيقي. وإذا ما توصل باحث عند دراسة الأسلوب الروماني إلى نتيجة أن الوسائل اللغوية، التي تعبر فيها الأحاسيس عن نفسها بصورة حية، تلعب دورا، فإنه لم تكن به عندئذ حاجة إلى القيام بها.

لقد بينت لنا مناقشة مفهوم الأسلوب أن الأنماط ذات أهمية بالنسبة إلى التشكيل. وعلى الدراسة الأسلوبية أن توجه انتباهها إلى الكشف عنها وعن آثارها اللغوية مساوقة مع ذلك. وإذا كنا قد توصلنا أيضا إلى نتيجة أن الزمان والمكان مثلا، بمعنى إدراك معين للزمان والمكان، كانت لهما دائما مساهمتهما في التشكيل، فإن الذي ينقصنا مع ذلك هو جدول ثابت للأنماط. لقد اتضح لنا أن ما وجدناه في الدراسة الأسلوبية الواقعة تحت تأثير علم الفنون كان خطيرا بسبب مفهوم الأسلوب، الذي كان مغرقا في الشكلية. لن يكون في البداية سهلا بالنسبة إلى المبتدئ ربط الأنماط المذكورة بالتشكيل اللغوي للعمل الفني وتحديد شخصيته بهذه

الطريقة. كنا قد فرقنا عند ذكر الأشكال اللغوية وصفاتها بين طبقات مختلفة: الجرس، وطبقة الكلمة، ومجموعة الكلمات، وترتيب الكلمات، وبناء الجمل، والجمل المركبة، واتضحت لنا في النهاية أشكال العرض، المضمون، والإيقاع، والبناء بصفتها حاملة للأسلوب. ويبدو أن هذا يشكل بتواتره برنامج عمل ممكن بالنسبة إلى تحديد الأسلوب. وسنحاول بهذه الطريقة الاقتراب من الأسلوب من خلال بعض الأمثلة القادمة -أما إلى أي حد يمكن الوصول في ذلك، فهو ما ستكشف عنه الدراسة التطبيقية.

إن الصعوبة تكمن بالنسبة إلى المبتدئ في وحدة العمل الفني الحقيقي وتماسكه. وتعمل الأشكال كلها متضافرة، ومن هنا سيكون من الصعب الابتعاد عن العمل الفني لإدراك الطاقات (الأنماط) الحاسمة كل على حدة. ولتحديد النظرة نبدأ بمثل مناقض، تنقصه الوحدة، ويتضح فيه النشاز عند القراءة الأولى ويرينا بوضوح الأنماط المتنازعة في التشكيل.

1 - تحديد الأسلوب في النصوص النثرية

أ - الأسلوب النشاز

لا يتعلق الأمر في المثل المختار بنص شعري، وإنما يتعلق بقصة قصيرة، والملاحظات النقدية لا تتصل بالمؤلف (فله أعمال قيمة في مجالات أخرى)، ولا تنسحب على أسلوبه على الإطلاق. فمعالجة هذه القصة القصيرة تتم في إطار المهمة التربوية المنوطة بها. ولهذا سيبقى اسم المؤلف والمكان الذي أخذ منه النص مجهولين.

الزوجان النسران

كنت في يوم صيفي غائم حار جالسا بين سماء مرمدة وبحيرة مرمدة بالضفة المهجورة. وكان هناك صمت غير عادي ووحشة يملآن العالم المحيط بي، الذي كان عديم اللون. كانت الطبيعة تبدو ميتة. -وهدأت أعماقي أيضا وصمتت أفكاري

وعندئذ أقبل من ضوء الشرق الهادئ، الذي تعلق به دونما وعي نظري المتعطش إلى النور، نسران طائرين، يزداد حجمهما كبرا بسرعة إلى أن تعرفت فيهما بدهشة وبفزع تقريبا نسرين، يعتبران في مقدمة جبال الألب عندنا ضيفين نادرين، ولكنهما ليسا مستحيلين. لقد كانا نسرين بكل تأكيد ليس هناك طير كاسر ينشر جناحيه القاتمين بمثل هذا الاتساع.

كانا يطيران فوقي على علو منخفض على امتداد البحيرة ويسيطران بشكل رائع على الخلاء الواسع باعتبارهما الكائنين الحيين وحدهما. وكان الأمر كما لو أن الكائنات الأخرى كلها قد توجست خيفة، فاختبت وتوارت ليعبر هذان الزوجان الملكيان وحدهما في جلال سالكين طريقهما المبهم.

وكانا يطيرانِ بأجنحتهما السريعة في إيقاع متوازن هادئ، يسبق أحدهما الآخر جانبيا، ويتابعان في أمان مسلكهما الغامض. على أنه كان في المسافة المتساوية بشكل دقيق بينهما ما يعبر عن ارتباط داخلي وهدف مشترك، يجعلنا نتصور فيهما «زوجين اثنين». لقد نتج عن طيرانهما في الأعالي في وحدة رمادية متزاوجين بصورة لا انفصام لها، زوجين اثنين -لا أحد يدري من أين؟ وإلى أين؟- أنني لم أشعر بانفصالي بصفتي إنسانا عن مخلوقات الطبيعة أبدا كما شعرت بذلك حيال هذين النسرين.

وماذا كان يعني جلوسي فوق الضفة المنخفضة بالنسبة إليهما في رحلتهما بما فيها من علو وحزم من جبل إلى جبل؟ -كان هناك شيء مصيري في استقامة أجنحتهما الثابتة المترابطة على نحو سحري وتقدمها المتواصل في صمت وجودهما الشامخ معا في اتجاه لا يعرف مداه. حقا لقد شعرت بخوف صوفي إزاء هذه الكائنات الإلهية، وعندما اختفيا عني في سحب الغرب المعتمة، ظللت جالسا مدة طويلة، وقد انفصلت عن حاضري، في عالم عامر بالخرافات والأساطير، يعد الإنسان فيه غريبا.

لقد تم اختيار الموضوع بشكل ممتاز، كما أمكن إبراز جوهره الشعري، إلا أن ذلك لم يكن تاما ولا خالصا.

فعند النظر إلى ذلك بدقة نجد أن اللغة قد استعملت في بعض الأمكنة استعمالا اعتباطيا ويجب أن تأخذ على أنها كذلك. إذا نحن انسجمنا مع قوة اللغة وطاقاتها، كما هي طبيعة اللغة الشعرية، فإن هناك ما يزعجنا بسرعة. هنا تبدو الجلسة «بين» السماء والبحيرة لا تخلو من جرأة، ونحس أن المؤلف لم يوفق في اختيار كلمة الوحشة، التي تملأ عالما وكذلك صفة «غير عادي». فهي لا تتلاءم مع الوحشة، كما لا تتلاءم بصفتها نفيا مبهما مع الأوصاف الأخرى التي تؤدي وظيفتها بدقة. وكلمة الاستعمال اليومي الباهتة تحدث فراغا في الجملة، ولكن الحديث الخطابي عن الذات الشخصية يوحي على العكس من ذلك بالتباهي.

وتظهر الاعتباطية في استعمال اللغة كذلك في أن المؤلف لم يتجنب التعابير، التي تعيد ذكريات أدبية إلى الأذهان. وتغدو هذه التعابير أكثر إزعاجا لنا حين تنطق بشدة. «من يدري من أين؟ من يدري إلى أين؟» -هذا تعبير مبتذل، وفي «من جبل إلى جبل» نشعر بوضوح أن الجملة مستعارة من قصيدة غوته «إلى الصهر كرونوس». وحتى من لا يتذكر ذلك يشعر شعورا مزعجا بالاستهتار في إيراد جملتين متتاليتين، تتضمنان معلومات متناقضة. إذن فالتعابير لا تتضمن غير اللهجة الخطابية الجوفاء لانعدام الأساس.

إن نشازات الأسلوب، التي تنتج عن اللهجة الخطابية الفارغة والاستعمالات اليومية المبتذلة، توحي بأن ثبات الغريزة اللغوية عند الشاعر قد اختل عند كتابة هذه القصة القصيرة، وأن اختلالها لم يستدرك من خلال عمل لاحق. ونشعر بالأمر نفسه في التركيب وفي «الإيقاع». أما الذي تطلبه الجملتان «ونتج عن ...» و«ما كان يعني ...» من القارئ أو المستمع فهو شيء كثير. ذلك أن تركيبهما يحدث أثرا سيئا ومزعجا جدا. فوضع الفاعل في النهاية يدل في الجملة الثانية على صغر الذات، فالمقطع لا يشكل توازنا في مقابل المقاطع الأخرى، التي تثقل الجملة. إن «الإيقاع» ليتمزق هنا فعلا. ويصعب احتمال الفقرة من الناحية الجسدية. (والأولى من هاتين الجملتين ثقيلة من الناحية السمعية أيضا، وفي مقاطع كلمتي «الخلود» و«زوجين -اثنين» تردد ضمير الذات أربع مرات).

على أن تقلبات زاوية النظر أكثر إزعاجا من هذه الفقر المفردة، فالطبيعة الداخلية لهذه القصة تتطلب وجود زاويتي نظر: الأولى زاوية صاحب التجربة القديم، التي بنيت التجربة على أساسها (العبور «الأسطوري» طيرانا وتجربة الغرابة). والثانية زاوية القاص الآن، التي تنعكس منها التجربة. إلى هنا يبدو كل شيء على ما يرام، إلا أن هناك اضطرابا ينشأ حين يدخل التروي مكانا تتم فيه عملية التشكيل، ولكنه لا يدخل بشكله الآني، وإنما يفسد الوجد الإلهي من الناحية العقلية. ونبين ذلك على الصورة التالية.

ينطلق الأمر ابتداء من الفقرة الثانية، إذ تُبني حادثة صاحب التجربة القديم بالجملة الأولى، وهنا يتحطم بعبارة «دونما وعي» شيء من زاوية من يعلم الأمر الآن. ذلك أن الذي كان يعيش التجربة آنئذ ونظره المتعطش إلى النور معلق بضوء الشرق، لا يعرف شيئا عن الوعي. ويغدو التفسير المخل المؤكد عليه عديم الفائدة بصورة أكثر حين يوصف عدم الوعي بأنه «متعطش إلى النور». ولا يترك الاستمرار في بناء الحدث المتمثل في التعرف على النسرين المقتربين منه، الذي يقطعه تفسير المتحدث الآن بعد ذلك مباشرة، وكذلك عبارة «بدهشة وخوف تقريبا»، التي جاءت محكمة في تشكيلها، الأثر السيء، الذي تتركه كلمة «دونما وعي». فزاويتا النظر هنا منفصلتان بوضوح. ثم إننا نجد أنفسنا لا نزال في «المقدمة». فزاوية صاحب التجربة لما تزل هي زاوية المتأمل الغامضة، ولا تستقر إلا في الفقرة الثالثة إلى جانب تلك المتأثرة بالأسطورة.

ويتم الاستقرار بواسطة الكلمات الغنية بالمعاني والمضامين الشعورية المسجلة: رائع، وتوجس، وملكي، وجلال، وغامض، ومبهم، وخلود وغير ذلك.

وهكذا تتشكل العملية الغامضة ابتداء من الفقرة الثالثة (ربما يكون هناك اهتمام زائد عن الحد شيئا ما بالأوصاف الاحتفالية). على أن المفسر يتدخل ثانية، فالنسران زوجان، زوجان ملكيان أيضا. إنه ليزعجنا الآن بوضوح أن يتدخل التفكير، من زاوية النظر الأسطورية، في معنى كلمة خلال تشكيل العملية الغامضة، وأن ننتقل عن طريق حاصرتين من العملية إلى القاموس (أو حتى إلى المدرسة

الأساسية: فنحن نرغم على الشعور بأن الزوجين يكتبان بحرف غليظ بارز). وهنا يقتص الخرق المزعج لنفسه، إذ يصبح التشكيل في جملة «المتساوية بشكل دقيق» باهتا، فالأوصاف كلها مجردة، وتزحف الصيغ الخطيرة المؤنثة لتحتل المقدمة. وبعدئذ تأتي تلك الجملة: «... التي تجعل منهما «زوجين» حقا. ونتح عن ...»، تتعاقب إحدى عشرة كلمة، ليس لأي منها معنى يتصل بالموضوع (فعل أقل الأفعال تعبيرا)، فكلها لا تصف تقريبا غير العلاقات الفكرية. كان المفروض أن يتم التشكيل انطلاقا من النقطة، ولكن لا شيء يتم، ولا تتم غير العلاقات. فنتج عن ذلك أن زاوية التأثر الإلهي لا يمكن الوصول إليها ثانية إلا بعناء ومشقة، وعن طريق هذه المنبرية الجوفاء «من يدري من أين؟ من يدري إلى أين؟». حتى هذا لم يعد يحالفه التوفيق. لقد تحطمت القطعة اللغوية الصغيرة في وسطها.

لا نريد أن نناقش ما إذا كانت ملاحظاتنا قاسية، لأن الأمر يتعلق بقصة قصيرة. لا نريد أن نناقش ما إذا كان ينبغي للشاعر أن يمتنع عن نشر القصص القصيرة الفاشلة، التي يعيد فيها النظر. فالأمر لا يتعلق بالقصة القصيرة والقسوة، وإنما يتعلق فقط بمعرفة المكونات المحددة للأسلوب، التي يمكن أن تقع بسهولة في نص، يحدث فيها تزامنها وتنافرها شيئا من الاضطراب.

ب - الأسلوب الموحد (أوفتر دينغن)

نقدم مثلا آخر لتحديد أسلوب نص نثري، وهذا اعتمادا على فقرتين مأخوذتين من «هاينريش فون أو فترد ينغن»، لنوضح منهجنا من خلالهما. ومحدودية النص تمنع من الوصول إلى نتائج نهائية، على أن الملاحظات المؤقتة والأسئلة المطروحة يمكن أن تكون هي نفسها معالم بالنسبة إلى أعمال أخرى.

ترك هاينريش أباه ومسقط رأسه وهو في حالة نفسيه كئيبة. فقد اتضح له الآن معنى الفراق. ولم يصاحب تصوراته عن السفر هذا الإحساس الغريب، الذي يكتنفه الآن وقد انتزع من العالم الذي عاش فيه حتى هذه اللحظة كأنما ألقي به على

شاطئ غريب. لا نهاية لحزن الشباب حيال التجربة الأولى لفناء الأشياء الدنيوية، -وهي ضرورية ولا غنى عنها بالنسبة لمن لا تجربة له- التي صاحبت حياته الخاصة بصورة محكمة واتخذت مظهرا لا يتغير مثل هذه. أول إعلان للموت هو الفراق الأول، إذ أنه لا ينسى وسيبقى في النهاية، بعد أن يخيف الإنسان كوجه ليلي مدة طويلة، ملازما لانعدام الفرح بالظواهر اليومية وتزايد الشوق إلى عالم ثابت باق، يفضي إلى مرشد لطيف ومعرفة مواسية يكون فيها العزاء لقلبه. إن قرب الأم قد منح الطفل العزاء الكبير. وكان يبدو أن العالم القديم لما يضع تماما، وعانقها بحنان مضاعف. حدث ذلك في الصباح عندما امتطى السفر جيادهم وخرجوا من أبواب أيزناَخ، وكان الفجر مناسبا لحالة هاينريش المتأثرة. وكلما ازداد ضوء النهار، اتضحت له المناطق الجديدة المجهولة بصورة أكثر. وعندما بدت له من فوق أحد التلال المناظر التي تركها خلفه في ضوء الشمس المشرقة، تداخلت في أعماقه، وقد اعترته الدهشة، الأغاني القديمة مع أفكاره المتقلبة الغائمة. لقد رأى نفسه على عتبة تلك المسافة، التي كثيرا ما نظر إليها من الجبال القريبة وصورها لنفسه بألوان عجيبة عبثا. كان على أهبة الغوص في مدها الأزرق. كانت زهرة نوّار الليل قد انتصبت أمامه، ونظر إلى تورينغن، التي كان قد تركها الآن خلفه، وقد وقر في نفسه أنه سيعود بعد رحلات طويلة، من منطقة العالم، الذي هم الآن مسافرون إليه، إلى وطنه وكما لو أنه يسافر في الواقع إلى هذه المنطقة...

أخيرا نهض كل شيء وانتشر كل شيء بصورة مختلطة. كان هاينريش قد بقي إلى جانب ماتيلده. كانا قد وقفا في الأسفل من غير أن يلحظهما أحد. كان قد مسك يدها وراح يقبلها بحنان. وكانت قد تركتها له، وهي تنظر إليه بفرحة تستعصي على الوصف. ولم يتمالك نفسه، فانحنى فوقها وقبل شفتيها. ففوجئت بذلك وردت على قبلته الحارة تلقائيا «ماتيلده الطيبة» -«عزيزي هاينريش»، كان هذا كل ما استطاع أن يقوله أحدهما للآخر...

نقرأ هذا النثر دون عناء، ونواصل القراءة دونما تعب. وما دام المضمون لا يشدنا بصفتنا قراء، فإن اللغة نفسها لا تبدو متوترة في أي مكان. فهي تنساب

بشكل طبيعي، ولسنا في حاجة إلى تشكيلها ولا إلى إعادة قراءة جملة من الجمل مرة ثانية، ولو أننا كنا في البداية قد صغناها بصورة خاطئة لما وجدنا صعودا سريعا ولا موقفا متسعا. «لن يقوم الشاعر بمحاولة حمقاء لجعلها (اللغة) متوترة أكثر مما تحمله طاقاتها». -يبدو أن القاص قد استجاب لهذا التحذير، الذي سجله كلينغسأور في وقت متأخر. وكذلك ما أمر به العلامة على نحو إيجابي من أن «وفرة الاختراع ... ترتيب بسيط وجميل جلي» وأن «التنظيم السهل الإدراك» هو صفة الشاعر الحقيقي. وإذا كان نوفاليس قد تمنى لنفسه كي يواصل كتابة أوفتردينغن «أذنا ويدا لسلسلة من المراحل الجميلة»، فالظاهر أنها قد اكتسبها في الفقر الأولى من النص. (وهذا ينطبق أيضا على السمات الأسلوبية الأخرى، التي ذكرها تيك في مقدمته للطبعة الأولى من مؤلفات نوفاليس بصفتها أمنيته الخاصة).

بذلك تبرز السمات الجوهرية للموقف القصصي. إن هذا القاص لا يتحكم فيه هذا الذي يريد روايته بحيث يقطع أنفاسه. ذلك أنه يرتب برزانة هادئة جمله جملة بعد أخرى، ويذكر واقعة بعد أخرى. والجمل تحتفظ حتى حين تكون طويلة بترتيبها الواضح المفهوم وبانسيابها الهادئ. وكذلك الجمل القصيرة جدا يتم النطق بها دونما فورة داخلية. وتعتبر هذه الجمل القصيرة السمة المميزة للأسلوب في الفقرة الثانية، ويمكنها في الواقع أن تعبر عن أشياء مختلفة. ولننتقل الآن إلى قصة حديثة من غير اختيار:

«صرخت المرأة. كان الرجال يضجون أمام الباب. في النهاية سمع صرير معدني. وثب الراهب إلى الباب وأطلق النار عبر الخشب ...».

تعبر الجمل القصيرة هنا بالذات عن اضطراب القاص، وعن وقوعه في أسر الأحداث المتلاحقة. والمثلان يوضحان غموض الظاهرة النحوية المتساوية. ولكن مساواتها تتمثل في القصر خارجيا لا غير. أما القاص الثاني فيعتريه التذبذب، فهو قريب من «موقع الجريمة»، ويدرك ذلك بحواسه، ولا سيما بعينيه وأذنيه. ونوفاليس لا يرى من الخارج، بمعنى لا يرى إلا بحواسه. وهو على علم بالأوضاع الداخلية للشخصيات. إنه يعلم أن هاينريش «لم يتمالك نفسه»، وأن ماتيلده «فوجئت» وأن

القبلة «حارة»، وأنها استجابت «تلقائيا» وأنهما لم يعودا «يستطيعان» قول شيء. وهو يعرف الأوضاع بالذات، ولا يعرف الأحداث فقط. ويتجلى تماسك القاص في الصفات والظروف بالدرجة الأولى. -وتكاد تنعدم في المثل المقابل تماما، فنوفاليس لم يأسره الحدث على العكس من القاص الآخر. يبدأ جملتين بتحديد أسماء الأمكنة، لأن نظره متجه إليها. وتركيب الجملة عنده ظاهرة موقف انطباعي مرتبط بلحظته. في حين يرتب نوفاليس الأمر بهدوء وتماسك حسب الشخصيات. وموضوعات الجملة هي التي تندفع دائما إلى المقدمة، ويتم ذلك بمراوحة دقيقة: هو-هي-هو-هي-هو-هي. وهكذا تتضمن جمله القصيرة الهدوء، ومتانة التركيب والبعد الداخلي، -ويجرى على العكس من ذلك كل شيء في المثل المقابل.

وتتضح الرزانة والبعد الداخلي في خاصية أسلوبية أخرى، تندس في الفقرة الأولى بصفة خفية تقريبا وسط الحديث عن كآبة هاينريش وعن رأي القاص في ما يتركه الفراق الأول من حزن وأسى. إن نظر القاص لا يتجه فقط إلى داخل الشخصيات، وهو يعرف طبيعة حزن الشباب عند الوداع، ولديه الوقت لإخبارنا بذلك. على أن علمه يتجاوز هذا الحد، إذ هو يعلم أن خلف هذا العالم بظواهره اليومية المتعددة الألوان عالما آخر أكثر بقاء وأمانا، ويعلم أن ألم الفراق هو إعلان الموت، ويمكن أن يكون مرشدا إلى تلك الأعماق. وبهذا يتضح السبب الحقيقي لرزانة القاص، فهو يعرف العالم الحقيقي الباقي ووقتية كل الظواهر والأحداث اليومية. فالأحداث وصور الأشياء الخارجية لا تستطيع أن تثيره هو نفسه، فما دام يتكلم عنها، فهو يتحدث برزانة تامة، ولا يكاد، كما نلاحظ، يشارك فيها، ويضعها في أكثر القوالب وضوحا وجلاء: الفاعل والفعل والمفعول به.

وتتسم الفقرة الأولى بالذات بأنها تقدم الفكرة في جمل أطول وأن هناك شعورا يتسلل عن طريق تغيير ترتيب الكلمات: «لا نهاية لحزن الشباب»، هكذا تبدأ الجملة، وبذلك تملأ «لا نهاية» على نحو كبير الأهمية، ويقدم تفسير جوهر الحزن بصفته تابعا مقدما بشيء من التأكيد: «أول إعلان للموت هو الفرق الأول ...» وتعيش «الأغاني القديمة بداخله» تجربة ثقل مماثلة في الفقرة الأولى عن طريق تغيير مواقع الكلمات.

وبينما يتم التعبير في الفقرة الثانية عن حدث القبلة الأولى والإحساس بها بحذر ملحوظ، يتدفق المضمون الشعري بغزارة، وخاصة في الكلمات الخطابية، التي يعبر بها هاينريش، خلال وحدته فيما بعد، عن مشاعره، بل عن وعيه بما عثر عليه من مدخل إلى العالم الباقي: «صاح هاينريش مفتونا إلى حد كبير: أنت، أيتها النجوم الخالدة، أيتها السائرة في صمت، إني لأدعوك لتكوني شاهدة على قسمي. أريد أن أعيش من أجل ماتيلده، وليربط الوفاء الخالد بين قلبي وقلبها. لقد طلع نهار خالد بالنسبة إلي أيضا ومضى الليل. أحرق نفسي للشمس المشرقة لأكون ضحية لا ينطفئ لهيبها أبدا». عند النظر إلى الوراء يتضح لنا لماذا أبرز القاص «الأغاني الداخلية»: إنها لقاءات أيضا (لما يتحدد مقياسها) مع العالم الباقي.

عندما يظهر تحفظه في رواية الأحداث، يقتصد كذلك في الحديث عن الجوانب الخارجية. فالفقرة الأولى تعالج وداع الشاب أوفتردينغن لآيزناَخ القرن الثالث عشر. ولكن أنظارنا لا تقع على شيء. ليس هناك وصف للمدينة ولا للطريق ولا لوداع الأب. «حدث ذلك في الصباح عندما امتطى السفر جيادهم وخرجوا من أبواب آيزناَخ» – هذه الجملة الواقعية المقتضبة هي كل ما قيل هنا. ويعتبر انعدام الوصف التقويمي الخاص وكذلك انعدام كل ما يصف القيم البصرية سمة من سمات الأسلوب. هذا مع أن هذا النص النثري لا يفتقد إلى الأوصاف، فهي، بوصفها تعبيرا عن هذا النوع من الملاحظة الهادئة، متوفرة في معظم الأحيان. على أنها غالبا ما تتصل بالأوضاع أو التأثيرات النفسية: المرشد اللطيف، والمعرفة المواسية، والحالة النفسية المتأثرة، والمناطق الجديدة المجهولة، والمناظر الطبيعية المهجورة، الشاب المفاجأ، والأغاني القديمة، والمراوحة القاتمة، والألوان العجيبة (العجيب صفة مفضلة). وهذا التلوين الشعوري عن طريق الصفات موحد إلى درجة أننا نحس في الحنان «المضاعف» بجفاف كبير، يكاد يكون نشازا هادئا. والجانب الخارجي في النموذج الأول ينحل كله في الجانب الداخلي. وليس هناك إلا جانب خارجي من هذا النوع. والفجر يناسب تأثر هاينريش، فإشراقة الشمس تثير في أعماقه الأغاني القديمة، والنظر إلى تورينغن يثير فيه مشاعر مسبقة. ولكن البعد

يندمج في الداخل تماما ويتخذ شكل المدى الأزرق، الذي يغوص فيه هاينريش. هذه القدرة على التغير، هذه الكثافة، التي تصور عن طريق الاستعارة، كل ذلك يميز البعد عن الأمور الخارجية المجردة للمدينة والأبواب والفجر وتورينغن، وتجعل منه الاستعارة مدخلا إلى الموضوح الحقيقي. والواقع أن المد الأزرق يستحضر نوّار الليل في الوقت نفسه.

إن استعمال السوابق النافية في الجانب الخارجي ونقله إلى الداخل يتضح عن طريق الوقائع والاستعارات والنعوت الخاصة. وتجلب انتباهنا مجموعة من الصفات الخاصة، غير المركبة، التي تعتبر في نصنا خاصية أسلوبية (قارن أيضا على سبيل المثال الأغنية الثالثة: إلى الليل). والتشكيل عند نوفاليس معبر جدا -بغض النظر عن المعاني، التي يناقضها في بعض الأحيان. والتشكيلات، التي تتقدمها سابقة النفي، تعبر عن عدم وجد الشيء، إذن فهي بداية أجزاء متضادة (أبيض-غير أبيض). ومن الواضح أن اللغة تقلل من مثل هذه النكرات، بحيث إن الصيغ التي تتقدمها سابقة النفي تتحول إلى أجزاء متناقضة (أبيض-أسود). ومع ذلك فهي دائما أكثر ظهورا وتنكيرا من النعوت الأصلية المقابلة والمترادفات المجاورة. غير ناعم، وغير جميل، وغير بعيد أقل تحديدا من ناعم، وجميل، وبعيد، وكذلك من خشن وقبيح، وقريب. ومن ذلك يتضح أن الغور يعني الضحالة كما يعني القعر الذي لا قرار له. فالصيغة، التي تتقدمها سابقة النفي يمكن أن تنطبق على العمق من جانبيه. ومن خلال التراكم تكتسب مثل هذه الصفات عند نوفاليس المضمون التعبيري القديم للسوابق النافية بوفرة وتصبح وسيلة لغوية خاصة إلى جانب غيرها وتؤدي مثلها الوظيفة نفسها . (والصفات التي وردت في النص هي: غير نهائي، غير مجرب، لا يستغنى عنه، لا يتغير، لا ينسى، غير معروف، غير ملاحظ، لا يوصف، غير تلقائي).

إن نماذجنا لا تكفي لمعرفة أن زاوية النظر بالنسبة للقاص هي زاوية النظر بالنسبة إلى الشخصيات الأخرى. والواقع أنها تتكلم كلها، العامل المنجمي والفارس مثل الشرقية وماتيلده، بالأسلوب نفسه، الذي يتكلم به القاص. فهي في أحاديثها

المباشرة (المسهبة) ليس لها تلوين شخصي. إنه العالم نفسه، الذي تعيش فيه وتشارك في بنائه.

تشكل تجارب هاينريش الداخلية الخط الأساسي. فالقاص لا يعرف الفرحة بامتلاء العالم وتنوع ألوانه. ولا وجود للعالم في الفقرتين المذكورتين على الإطلاق إلا لأنه يكتسب بالنسبة لهاينريش دلالات نفسية. فالقاص يتبع دائما بطله، وكأن هاينريش هو اندماج القاص. وهكذا يبقى في الظل كل ما يمكن أن يكون له في هذا العالم بصفته ظاهرة أو حدثا قيمة في ذاته. ولكن ما يقع عليه الضوء يعتبر علامة ومدخلا إلى العالم الأكثر بقاء. ولا يوجد الشر والخبث والطموح والطمع الوضيع في حكايات الآخرين من وقت لآخر إلا على الهامش. ولا يخص شيء من ذلك طريق هاينريش، فهو لا يقابله إلا ماله فائدة بالنسبة إليه. ولكن أي طريق هو طريقه؟ كيف يذهب ولماذا يذهب؟ ليس لهاينريش مبادئ تتصل بأشياء مجسمة، فهو لا يريد شيئا محددا. إنه من أولئك «الناس الوديعين» الذين يقال عنهم في الرواية «إن عالمهم هو الوجدان، وعملهم الملاحظة». لقد «خلقته الطبيعة ليكون شاعرا، ويبدو أن مصادفات كثيرة اجتمعت لتكوينه ...».

على أنه ليس ملاحظا سلبيا فقط، فالأسلوب يتضمن شيئا آخر، هو طاقة جوهرية في هذا العالم: «تداخلت في أعماقه، وقد اعترته الدهشة، الأغاني القديمة... كانت زهرة نوّار الليل قد انتصبت أمامه ... وتصور كما لو أنه سيعود ... ولم يتمالك نفسه ...». تندفع أعماق هاينريش الأصلية الغامضة كفكرة، كثأر ورؤيا. أو هو قد أحس عند التقائه بمظاهر الوجود بقوة سحرية، جاذبية هي «الجذبة المعتمة»، الشرقية في سياق آخر. هناك دائما قوى جاذبة توجه خطاه إلى الأمام.

والجذب الهادئ هي الظاهرة النموذجية لكل حركة في هذا الكتاب، وفي هذا العالم. على أنه من الممكن أن تظهر في التركيب النثري أيضا، ثم في ربط الجمل (معزية -عزّى، البعد الأزرق، نوّار الليل). ولسوف يكون من النشاز في الأسلوب لو أن هاينريش كان على وشك أن «يغوص» في المدى الأزرق، لأنه لا يمكنه عندئذ أن

يسحبها نحوه بعنف. «انحنى فوقها» هكذا يتحقق قانون الحركة في هذا العالم بأسلوب صاف.

إن الطاقات الجاذبة، التي تأتي من الأعماق الأصلية، تتحقق بصورة دائمة. فهاينريش يحس بانجذاب لا طاقة له به نحو ماتيلده، وتكمن في أعماقها هي القوة نفسها، وهكذا يجد أحدهما طريقه إلى الآخر على نحو طبيعي، لا يفاجئنا إلا إذا نحن أخذنا الفقرة على حدة. أما في الكتاب فلا يوجد من ذلك ما يجلب الانتباه. وحتى تحقيق رغبات الشخصيات الأخرى بسرعة ليس فيه شيء من المفاجأة. كلينغسأور وكذلك الأم والجد يعرفون قوى الحياة الجاذبة ويستجيبون لها عند الالتقاء بهاينريش ومعاشرته، على غرار ما فعله الشرقية، والعامل المعدني، والزاهد. وعبارة «مصادفات متنوعة» تدعو إلى سوء الفهم، إن لم تكن خاطئة. فطريق هاينريش ليس سلسلة من المصادفات كما نعرفها فيما عدا ذلك من الروايات. ونحن نقرأ الكتاب بصفته «رواية» من موقف آخر تماما. إننا نتوقع شيئا بديعا، ننتظر مصائر غريبة ونؤمن بسياقاتها الغامضة المعقولة. وهذا العالم يكتسب عن طريق القوة الجاذبة بصفتها قانون الحركة، عن طريق المصائر الغريبة وعن طريق تحقق الرغبات بسهولة وبشكل طبيعي، شيئا خرافيا. وإنه ليتناسب مع ذلك أن تروى خرافات كثيرة بالأسلوب نفسه مثل بقية الأجزاء الأخرى (خرافة التجار، وخرافة كلينغسأور).

يتفكك العالم، الذي بني حتى ذلك الحين بصفته واقعا، في الجزء الأول لحظة من الزمن، عندما يجد هاينريش قسما كبيرا من قصته، التي لا تزال تستعمل ضمير الغائب، في كتاب الزاهد الغريب. وكان من المفروض أن يتحول العلم في الجزء الثاني إلى عالم خرافي تماما.

إننا لما نصل في البداية إلى هذا. كان العالم لا يزال «حقيقيا»، وكان الأمر هناك، يتعلق، كما قال القاص قبل وداع هاينريش بفترة قصيرة، بزمن تاريخي معين، طبعا «يخفي شكله الأسمى تحت رداء بسيط». ويبرز القاص بمناسبة الحدث «الواقعي» أفكاره العامة، وتحتاج الأحاديث المعلنة بين كلينغسأور وهاينريش كذلك

إلى الواقع لإبراز ما لها من أثر فعال. والأسلوب يرينا أن الأمر يتعلق في الجزء الأول باظهار الوجود وعمل الأعماق الأولى البعيدة الغور في عالم «رومانسي عميق»، ولكنه بني بشكل واقعي.

على أن الشاعر يتنازل في الجزء الأول بصورة مطردة عن تشكيل العالم في مجموعه. فهو يعطي الكلمة بقوة متزايدة لهاينريش وكلينغسأور للإعلانات المباشرة عن المضمون الشعري الأعمق للعالم. إلا أن هذه الإعلانات لا تخبرنا بالشيء الكثير، على ما قد نستخرجه منها من فقر جميلة. وذلك ما يحدث أيضا بالنسبة لكثير من خواطر نوفاليس وأفكاره. فعندما يستخرجها المرء أو يجدها في الأعمال الفكرية التاريخية، التي نالت الإعجاب ودرست على أنها فلسفة عميقة، يصطدم الإنسان الناضج بما يلاحظه فيها من فجاجة فكرية. ولكن المرء يجد نفسه، إن هو عاد إلى العمل الفني، إلى الأجزاء المعروضة بالذات، واقعا من جديد تحت سيطرة اللغة الشعرية الساحرة وفي العالم الذي خلقته بعقيدة خرافية. قد يحدث أن ينزعج القارئ من رداء النبي الذي يحب القاص أن يلبسه هو نفسه أو يلبسه إحدى شخصياته، مع ذلك يبقى لنا ما يحملنا على أن نرى في نوفاليس واحدا من سحرة اللغة.

2 - تحديد الأسلوب في الشعر

أ - هوفمانستال: بعضهم بعضا ...

عند تحديد أسلوب الشعر نبحث في البداية عن المدخل عبر الطبقات المفردة، أي عبر الإيقاع، والنبر، واللفظة، ومجموعة الكلمات، وترتيب الكلمات، ثم تركيب الجمل والبناء، ونسائلها الواحدة بعد الأخرى. ونقدم كمثل أول قصيدة لهوغوفون هوفمانستال:Hofmansthal

Manche freilich ...

Manche freilich müssen drunten sterben
Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen

Andre wohnen bei dem Steuer droben
Kennen Vogelflug und die Länder der Sterne

Manche liegen immer mit schweren Gliederen
Bei den Wurzeln des veworrenen Lebens
Andern sind die Stühle gerichtet
Bei den Sibyllen, den Königinnen,
Und da sitzen sie wie zu Hause,
Leichten Hauptes und leichter Hände.

Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
in die anderen Leben hinüber,
Und die leichten sind an die schweren
Wie an Luft und Erde gebunden:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.

Viele Geschicke weben neben dem meinen,
Durcheinander spielt sie alle das Dasein,
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.

بعضهم بعضا ...

بعضهم طبعا يموتون حتما أسفل،

حيث وقعت مجاذيف السفن الكبيرة،

وآخرون يسكنون عند عجلة القيادة فوق،
ويعرفون طيران الطير وبلدان النجوم.

بعضهم ينامون نوما وأعضاؤهم ثقيلة
عند جذور الحياة المضطربة،
وآخرون هيئت لهم المقاعد
عند العرّافات، عند الملكات،
يجلسون هناك كأنهم في بيوتهم،
في رؤوسهم وأيديهم خفة.

لكن ظلا يسقط من تلك الحياة
على حياة الآخرين في الضفة الأخرى،
وقد ارتبط الخفيفون بالثقيلين
ارتباطهم بالأرض والهواء.

متاعب الشعوب المنسية تماما
لا أستطيع إسقاطها من جفوني،
ولا إبعادها عن الروح المفزوعة
لسقوط النجوم البعيدة الأخرس.

مصائر كثيرة تنسج بجوار مصيري،
والوجود يخلطها كلها بعضها ببعض،
ونصيبي منها أكبر من الشعلة الرفيعة
أو قيثارة هذي الحياة الضيقة.

تحتل هذه الأبيات مكانة متميزة في تاريخ الأدب والذوق. فمنها ومن قصائد أخرى قليلة لهوفمانستال، يضاف إليها مسرحيتاه الشعريتان «موت تيتسيان Der Tod des Tizian» و«المجنون والموت Der tor und der Tod»، وكذلك من أشعار ريلكه وقصيدته النثرية «كورنه Cornet» تعلم الناشئة فيما بين 1900 و1925 جوهر الشعر، وعن طريقها وجد الكثير منهم طريقه إلى الشعر. وقد يسمح التحليل الأسلوبي على فهم تأثيرها التاريخي بصورة أفضل.

إن بناءها الخارجي للافت للنظر. فالمقطع الرباعي يتلوه مقطع سداسي، تنضم إليه ثلاثة مقاطع رباعية. وبناء الأبيات غير منتظم، ففي المقطع الثاني ينخفض عدد التفعيلات العروضية من خمس إلى أربع، ويحتوي البيت الأول في المقطع الثالث على خمسة ارتفاعات، بينما لا تحتوي الثلاثة التي تليها إلا على أربعة. والامتلاءات غير منتظمة أيضا. فالقصيدة تبدأ بالشكل الشعري التروخي، إلا أن هناك انخفاظا من تفعيلة مزدوجة من مقطع واحد يتسلل إلى السطر الثاني، ولا تغيب بعدئذ إلا عن أبيات قليلة (4.3/5.4.2/4.1/3.3/1)، واحتوى بعضها على انخفاض من تفعيلتين مزدوجتين (1/5.3/4.2/3.4/2.4/1). ولا يمتلئ هنا أي شكل من الأشكال المذكورة، وإنما ما يمكن أن يؤخذ على أساس أنه مخطط البناء الخارجي هو الذي تحدده القصيدة، التي تشكلت بنفسها.

ولا يمكن للإيقاع، الذي ينشأ عن ذلك، ما يهدهدنا أو يتقرب إلينا به كما يفعل بنا ذلك إيقاع أغنية مثلا. أضف إلى ذلك أن الارتفاعات تنطق بنوع من التشديد، بحيث تتباطأ السرعة وتصبح الوحدات الإيقاعية كبيرة بشكل لافت للنظر. حتى في الأبيات، التي تحتوي على خمسة ارتفاعات، تبدو فيها التقطيعات هينة جدا، ومن ثم فإن البيت باعتباره هكذا هو الذي يكون الوحدة الإيقاعية. والارتفاعات الثقيلة ليست مدرجة كثيرا، بل هناك ثقل مشدد يتناهى إلى الأذن بصورة مستمرة، مرتين في كل بيت على الأقل. على أنه ليس هناك قمم عالية، تسود ما حولها، وليس هناك توترات كبيرة ولا تصعيدات أو تنزيلات تدريجية في النغمات الموسيقية. ومع ذلك فقد تم تجنب كل أنواع الجمود –عن طريق تغير عدد الارتفاعات الثقيلة ومواقعها من جهة،

وعن طريق الانخفاضات المزدوجة المقاطع غير المنتظمة من جهة أخرى. وقد تأتي من ثلاثة مقاطع، ففي 2/2 مثلا لا يستطيع المرء- رغم المخطط العروضي الخماسي الارتفاعات- إلا أن يشدد في القراءة على الحرف الثاني من كلمة جذور والحرف الخامس من كلمة المضطربة في النص الأصلي. وارتفاع المدخل في 4/2 ضعيف جدا بحيث يكاد ينشأ إيقاع من ثلاثة مقاطع.

على أن الانفعال الكبير في مثل هذه المواضع سرعان ما يتأخر. وليس ذلك لأن كل بيت يحتوي على اثنين على الأقل من تلك الارتفاعات الثقيلة فقط، وإنما لأن هذه الارتفاعات كثيرا ما يتتابع اثنان منها بصورة مباشرة. ومجموعات العبارات من نوع رؤوس وأيد خفيفة، والنجوم البعيدة، والشعلة الرفيعة والقيثارة الضيقة نماذج من تراكمات هذا الإيقاع المنساب ببطء. ولهذا السبب يبرز البيت، الذي ينفرد إيقاعيا «عند العرّافات، عند الملكات»، كما ينبغي له.

ويلفت انتباهنا المقطع الرابع:

Kànn ich nicht àbtun von meinen Lidern,
Noch wéghalten von der erschrockenen Seele.

فالقارئ النزيه قد يشدد في النطق على الحرف الثاني من الكلمة الأولى والحرف الأول من الكلمة الرابعة في البيت الثاني والحرف الثاني من الكلمة الثانية في البيت الثالث، ولكن ذلك قلما يجعله ينصف القصيدة. فلا يمكن التفكير هنا في مدخل الكلمة الأولى وسابقة الكلمة الثانية من البيت الثالث في الوزن اليامبي. وإذا ما نحن فحصنا أشعار هوفمانستال، فسيتضح لنا أن تنبيرات مثل جاءوا، متنفسا بهدوء، باردا كالجليد، منبجسا، شفافا، شفوقا، قمة الشجرة، وقورا وغيرها ترد عنده بكثرة، والتشديد على كلمة يسحب لا يجعل التشديد على كلمتي أسقط وأبعد تبدوان مستحيلتين.

والنبرة النغمية للسوابق، والنبرة القوية قوية طبقا للمقطع الأصلي في البيتين، إلا أنه يبقى هنالك مع ذلك عدم الانتظام. وعملية تنزيل السرعة وتصعيدها، التي تتم

عن طريق ذلك قسرا، قوية التعبير. فقد شكلت إيقاعيا الفزع واضطراب الحياة. وذلك يجعل المقطع النهائي المنتظم أكثر تحررا، بحيث تجعل النبرة النغمية غير المنتظمة قليلا انفعال المتكلم، الذي يتحدث عن نفسه هنا ثانية، يهتز في حرف النسبة (قسمي). وابتداء من هنا تكون السيادة للنظام الواضح. وتعتبر الارتفاعات المزدوجة، التي تلي ذلك من أكثر فقر القصيدة انتظاما. وحين نفكر من جديد في الترانيم، يظهر لنا أن الإيقاع ها هنا أقل صلفا، فهو يساعد على بلورة المعاني القوية.

وتقل فيها في مقابل ذلك قوة النبر. ويكاد المرء يكتشف بدهشة أن القصيدة ليست مقفاة إطلاقا، ومع ذلك فهي مليئة بالموسيقى، عامرة بالنغمات الساحرة. والجناس الاستهلالي وسيلة فعالة: المقطع الأول تسيطر عليه نغمة الشين والسين، والمقطع الثالث تسيطر عليه حركة اللام. وليس من النادر أن يظهر صوتان كما في البيت الأخير من المقطع الرابع: سقوط النجوم البعيدة الأخرس. وهذا المثل يرينا في الوقت نفسه أن الأصوات المنبورة ليست وحدها متناسقة بعضها مع بعض، ولعل الحروف الصائتة والنبرات المتشابهة أبلغ تأثيرا. ففي كل مقطع تقريبا نهاية مقفاة للأبيات. وكثيرا ما يبرز وسط الأبيات بصورة متحكمة حرف صائت مثل o الطويل في 4.3/1 و حرف e في المقطع الثالث: والنبرات المشددة في مثل الجذور –مختلط، بلاد النجوم، النجوم البعيدة تنمو حتى القافية الداخلية ينسج – بجانب (التشديد على نبرة «جانب»). وتشكل النهاية من جديد نبرا ساحرا. النجوم البعيدة – مصائر كثيرة – قسمي – شعلة رفيعة – هذه الجناسات، التي تتراوح بين الصفة والموصوف، تترابط فيما بينها في هذه الفقر بواسطة الارتفاع المزدوج على نحو فعال. وهكذا لا تتم أية موسيقى لها قيمة ذاتية عن طريقة الأصوات اللغوية، وكل ما ينشأ عن ذلك هو مجرد جمال نغمي. وقد يحق لنا القول أن ما تسلبه النبرات من وضوح التصور للمعاني، يستعيده هذا بوفرة عن طريق تصعيد المضامين التعبيرية.

تبدأ القصيدة دون أي نوع من أنواع الصنف، وتكاد تبدأ بحذر كما لو أن الخواطر والشكوك والأسئلة قد تمت قبل ذلك والآن يرتفع صوت شخص يصله العلم

عند الكلام: بعضهم طبعا ... فمن هم بعضهم؟ إن ذلك لا يتحقق إلا عند استمرار القصيدة. ولا يدرك المرء عدم وضوح كلمة «بعضهم» إلا عندما يريد ترجمتها إلى لغة أخرى. والكلمات، التي نصادفها هنا، لها كلها كلمات أخرى تناسبها في الألمانية، مثل einige, mehrere, viele وغير ذلك وتجد كلمة «manche – بعضهم» هذه لنكرتها مكانا متميزا لها بين المترادفات المذكورة. وللصفة «بعض» ما يقابلها في الفرنسية في كلمة "maint"، والغريب أنها من الكلمات، التي يفضل مالارمي استعمالها. (وهناك في حالة الإفراد إلى جانب «بعض» كلمة «einer واحد» مستعملة في صيغة اسم الذات. ولا يندر وجود ما عند هوفمانستال: بكوا، كما يبكي واحد (تجربة)، تصبح امرأة، يحبها واحد (سر العالم). وكان ريلكه مولعا أيضا بكلمة «واحد» النكرة. ونجد لهذا من جديد صلة بمالارمي، فبعض أشعاره يحتوي على كلمة quelque – بعض أو quelconque – أيا كان بصورة متميزة. إن صراحة «بعضهم» في قصيدتنا تمنحها قوة التعبير عن طريق المقابلة: بعضهم – آخرون إذن لا ينبغي أن يكون التعبير «البعض منهم – الآخرون».

وتتضمن نكرات من هذا النوع كل ما سيقوله هذا المتحدث. والمترادفات، التي تقلل الثانية منها من محدودية الأولى صفة أسلوبية مميزة. وهكذا تتسع الصورة المقابلة في المقطع الشعري الأول بواسطة الصورة المرادفة في المقطع الشعري الثاني، الذي تذكر كلمات جديدة من «بعضهم» وكذلك من «آخرون». وهكذا تأخذ مكانها إلى جانب طيران الطير (4/1) بلدان النجوم وتجعل علم «الآخرين» أكثر نكرة واتساعا. وتلغي الملكات ندرة المكان بجانب العرّافات، وخفة اليدين تنسحب على خفة الموقف كله. ففي المقطعين الشعريين الثالث والرابع يصطف في كل مرة مترادفان يتصلان بالأوضاع والحوادث. فيتسع كل ما هو مجسم ونادر وملح بصورة دائمة. وذكر حادث ثان يوجه النظر إلى باطن مشترك في الظواهر. ويقدم البيت الأخير صيغة مزدوجة لمرادف وجود الذات الخاصة.

وهناك وسائل لغوية مختلفة تعمل عملها في هذا الاتجاه. فمن وسائل التوسيع نزع أداة التعريف (طيران الطير، رأس خفيف، أيد خفيفة، هواء، أرض، سقوط،

نجوم). وتتميز كلمة «وقع» بداخل الجملة اللفظية في البيت الثاني من المقطع الأول في غموضه الخفيف وليونة الحركة إلى حد ما بقوة التعبير بشكل لا مثيل له، والأفعال هي التي تتناسب دائما بصورة موحدة مع قوة التعبير من هذا النوع (ونكاد نتذكر من قانون الحركة أننا في عالم أفتردينغن): ظل يقع، إبعاد، يلعب بعضها مع بعض. وتتصل بكلمتين من هذا النوع نبرة إلهية: مضطرب (2/2، ويكثر مثل هذا عند هوفمانستال في أيام شبابه) وينسج هما من الكلمات، التي ولع بها غوته في شبابه، للتعبير عن الانفعال الغامض. وهما هنا في مكانهما كما ينبغي تماما، ولا بد من القول أنهما محوّلتان ومنسجمتان مع هذا العالم. وقد هدأت لفظة ينسج عن طريق النبرة الثقيلة بجوارها، في حين أن مضمونها التعبيري عند غوته أكثر انفعالا. (وتتضح أكثر من ذلك، ويكاد وضوحها يكون مزعجا، في نبرة الصورة 3/2 لغوته. وقد جاء في أغنية ربات الحظ في «ايفيغينيه Iphigenie»

Der fürchte sie doppelt
Den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
Sind Stühle bereitet
Um goldene Tische

وليكن مضاعفا خوف من
يرفعوه قط،
فوق الصخور الناتئة والسحب
قد أعدت كراسي
حول الموائد الذهبية.

وبما أن النبرة متشابهة في القصيدتين، فقد كان من الممكن تجنب نغم نهائي من هذا النوع).

إن تردد المتكلم وخوفه من التسمية الواضحة والتحديد الجلي أكثر من خاصية «ذاتية». واضطراب الحياة ونسج المصائر واللعب المختلط بين البعض والآخر - هذه كلها سمات العالم على الصورة التي يبني بها ها هنا. فمن طبيعته ألا يكون محددا على نحو متصلب. الاحتراس والتنكير الخفيف هما الطريقة المناسبة للحديث عنه.

إن صراحة هذا العالم، الذي يشكل عن طريق الأسلوب، تعبر عنه أيضا الأبيات اللاحقة فكريا: فالمصائر، التي تبدو منفصلة، هي في الحقيقة مترابطة، وكل ما هو بعيد بعدا كبيرا زمانيا ومكانيا يوجع الذات الآن هنا. أما ما يمكن أن يستخرجه التأمل من المضمون الفكري لهذه القصيدة، فإن ذلك ما يجده التحليل الأسلوبي من البداية. ويبرز الأسلوب حتى إلغاء الزمن (متاعب شعوب منسية تماما ...)، وانعدام زمن الوجود الحقيقي: في هذا العالم يستطيع المرء أن يتعرف طيران الطير (ومؤلف تلك القصة النثرية القصيرة يشعر بأنه إنسان، وهذا يعني أنه إنسان حديث معزول عن ذلك العالم الروحي الأسطوري). وقد سجل هنا أيضا حضور العرّافات. كل مضمون في هذه القصيدة هو في الوقت نفسه شكل لغوي. علينا أن نصحح قولنا. فهذا العالم لا ينطق بالأفكار، وإنما يظهر، يظهر الأشياء والأحداث، يستحضر الصور. إنه لا يقول: بعضهم يعيش والبعض الآخر يعيش في سعادة وعلى مقربة من القوة المتسلطة. إنما يقدم لنا صورا، الواحدة إلى جانب الأخرى. وكل هذه الصور تأثر فينا في البداية بجمالها تأثيرا بسيطا. وليس في هذا العالم ما هو قبيح وخبيث ووضيع. وصور المنطقة السفلى نفسها لها سموها القاهر. وسنفسر هذا فيما بعد. ولنتأمل الآن ما نلاحظه فيها من غموض يسير. ونحن لا نرى بدقة كيف يتم وقع المجاذيف في الأسفل، ولا نرى كذلك بدقة ما هو عليه الأمر عند عجلة القيادة: إننا نوجّه في الحين نحو طيران الطير وبلدان النجوم. إلا أن كل شيء مكاني - شيئي. فمتاعب الشعوب المنسية تماما تجلس فوق الجفون، والسقوط البعيد لا يمكن الغاؤه. ولا تتناقص صور اللغة إلا في سياق الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الأخير، ولكنها تصبح بالمقابل أغنى من الناحية الفكرية، فالأسماء، التي وردت هنا، لها مضمون موضوعي أضعف من مضمون كل الأسماء الأخرى في القصيدة.

والغموض اليسير، الذي يكتنف الصور يدل على أن المعنى ليس هو الرؤية -الواقعة. ولا تعتبر بمثابة صور ملحمية متعددة الألوان عن الوجود. ولا ينبغي أن يكتفي التفسير الأسلوبي بمفهوم «الصورة». وعلينا أن نتأمل كل الطاقات اللغوية. وعندها سيتضح لنا أن الصور ليست جامدة، وإنما يتم شيء ما في الكل، مهما كان خافتا. والمكان يعروه الاضطراب في كل مرة. فالموت، والسكن، والنوم (بأعضاء ثقيلة)، والجلوس (برأس خفيف ويدين خفيفتين) كل ذلك حدث قد تم، والأفعال سقط، وأبعد، ونسج ولعب في ارتباك إنما هي من حيث المعنى من أفعال الحركة. والأحداث لاتتم هنا الآن، والجموع (بعضهم، آخرون، أولئك، الآخرون، الخفيفون، الثقيلون) ترغمنا على أن نأخذ الأحداث على أنها ظواهر متنوعة للوجود. وما الصور إلا حركات تعبيرية لنظرة مكبرة عن الوجود الإنساني.

والحركات التعبيرية ليست هي «الحركات اللاعبة»، التي يريد «الغريب» أن يظهرها في قصيدة «المجالسة». وليست هي كذلك الحركات التعبيرية، التي تعبر فيها الحالة النفسية أو الطبيعة الذاتية عموما (مثل هذه الحركات التعبيرية ميزة في «القصائد الجديدة» لريلكه). إنها لا تريد أن ترى فقط، ولا أن تعرف فقط، وإنما تريد أن يتم التعرّف عليها. ففي الأسلوب «التصويري» للقصيدة -وإن لم يكن ذلك بالنسبة إلى مضمونه -يمكن إلى حد ما أن تناسبه صورة تانتالوس، الذي مد يده، وهو واقف في الماء، إلى الأغصان المثقلة بالثمار، التي تندفع إلى أعلى بصورة مستمرة. ويقدم ألكياتوس (Alciatus Andeas 1550-1492) مضمون هذه الصورة في تفسيراته لكتابه عن «الصور الرمزية «Emblemata»، ومن هنا يحق لنا القول بأن هذه الحركات التعبيرية تعتبر بوصفها معاني - إشهارية، معاني - صورية نوعا من الصور الرمزية (وهذا قصد تجنب كلمة رموز Symbole التي لا تعني أي شيء) ويبدو أنه من المهم الإشارة إلى ما حدث قبل النهاية من تغيير طفيف: لقد تجمدت حركة الصور في البيتين الأخيرين، إذ يصدر حكم عن طريق صورتين رمزيتين شيئيتين. أما الجملة الوحيدة الأخرى للحكم، ولها أيضا صفة «الجمود»، فقد تضمنتها نهاية المقطع الشعري الثالث. وسنتحدث عن ذلك ثانية، عندما نتعرض للبناء.

وتقدم لنا اللغة إضافة إلى ذلك شيئين نصل بهما إلى إدراك المعنى الصحيح للمضمون. يتمثل الأول في أن التعرف على طيران الطير، وبلدان النجوم، والنوم عند جذور الحياة المضطربة، والجلوس عند العرّافات، - يعني القرب من قرى الوجود المبهمة. (وكذلك الأمر في بعض القصائد الأخرى لهوفمانستال: طيران الطيور المرفة في قصيدته «غنائية النفس Sonett der Seele» يشكل «قوة عوالم Weltenkraft» مجهولة، نشعر بقرابتنا منها). والآن يتضح لنا أين يكمن سمو الصور وجمالها، كما يتضح لنا أيضا تحفظ المتكلم.

أما الشيء الثاني فتقدمه لنا المسندات: يموت حتما، أعدت الكراسي، مرتبط (ضرورة مثل الهواء والأرض)، العجز عن الإلغاء، والعجز عن الإبعاد - كلها تعبر عن التشكيل اللغوي المبني للمجهول المتصل بمعرفة أكثر سموا، البعيد عن التلقائية والمصادفة كل البعد، والمعبّر عن التناسق المحكم. وإذا كان الوجود يقدم فيما بعد باعتباره الموجه للمصائر، فإن ذلك لن يكون أكثر قربا إلى الأفهام مما عشناه نحن كتجربة تشكيلية.

ولا يتضمن المقطع الشعري الأخير شيئا مما هو جديد باستثناء التعبير الحاسم عن الذات، وهو تعبير حاسم ومستتر في الوقت نفسه. والذات تعبر عن نفسها بوصفها معرفة لا نكرة، بوصفها «جزءا»، ولكنها لا تعرب عن مضمون معرفتها. إنها لا تزيد عن القول بأن المضمون، الذي ينشأ عن ارتباط المصائر الكلي، أكثر من المعنى الذي تتضمنه الصورتان الرمزيتان «الشعلة الرفيعة» أو «القيثارة الرفيعة».

لقد عثرنا في الحتمية على صنف جديد من التشكيل، على أن أثره لا يبدو في النهاية فحسب، ذلك أن أثرها يبدو في بناء العالم منذ البداية إلى جانب الالتباس والتحفظ. وزيادة على هذه الحتمية هناك أيضا قوة تكشف عن نفسها في بناء الجملة كلها، حيث تدرك الأوضاع المغلقة بصفتها هذه وتعرض بوضوح تام. ولا نكاد نحس هنا بذلك الميل إلى استقلال بعض الأجزاء المفردة، وإلى إضعاف طبيعة الجملة وطبيعة «التصفيف» على غرار ما نجده في كثير من الأحيان في اللغة

الشعرية ولا سيما في الأغنية. فالأوضاع هنا واضحة وتتكون بصورة منتظمة من مسند ومسند إليه و(بصفة خاصة) تحديد المكان. وتتضح قوة البناء أيضا في الامتداد المتساوي للصور: هناك دائما بيتان يحتضنان وضعا معينا حتى المقطع الشعري الأخير. ولكن هناك شيئا من التشدد في تتابع الصور وفي بناء القصيدة.

وتتقابل الصور في المقطعين الشعريين الأولين (تحت–فوق، ثقيل–خفيف). ويرتبط المتطابقان زيادة على ذلك عن طريق تكرار: بعضهم – آخرون. ويتكرر المتقابلان حرفيا في المقطع الشعري الثالث، الذي يعبّر عن الربط بين المجالات، التي بقيت قبلئذ منفصلة، أو يشكله. أما المقطع الشعري الرابع فيعبر عن تجربة الارتباط بوصفها موازية لتجارب الذات الخاصة. ويلتفت المقطع الشعري الأخير عن تجارب الذات إلى وجودها. ويمكننا التمييز بين قسمين، ويبدأ التحول عند النقطتين المركبتين. فالقسم الأول يتحدث عن عالم الآخرين، والقسم الثاني يتحدث عن عالم الذات، وفي كل منهما حركة فكرية تتجه نحو النهاية، والجملتان فيهما هما جملتا إصدار حكم.

هكذا استطاع التفسير الأسلوبي إدراك أنماط مختلفة. وإذا كان علينا أن نذكر وحدة الموقف، فقد يمكننا القول إن موقف العالم هو الذي يحدد التشكيل اللغوي، هو الذي يعرف نظم الحياة ويعرف ذاته. ومع ذلك يشعر المرء بقصور. قد يكون تحديد القوى المفردة ناجحا، ولكن العرض الشامل يبدو مصطنعا. فهي تبقى في الواقع معزولة، وطريقة أثرها المشترك وطبيعته تنفصلان عن التماسك، والوحدة، التي يتوفر عليها العمل الفني بشكل معبّر، لا تظهر في التفسير الأسلوبي بنفس الوضوح والجلاء. لقد وصلت الدراسة الأسلوبية إلى حدودها، ويبدو من الضروري أن يتجاوزها المرء، ويغلب على الظن أن يصبح من الممكن عندئذ فهم الأثر المشترك لتلك القوى ووحدة التشكيل وتحديده بشكل أفضل. وإننا لنأمل في الوقت نفسه أن يتم كذلك الوصول إلى حقيقة الشكل الشعري، بمعنى الوصول إلى كلية العملية الشعرية وإلى مدلول هذه الكلية.

ب - ماريو دي سا - كرنيرو: تمثال مزيف

نتفحص الآن قصيدة لأكثر الشعراء الرمزيين البرتغاليين أهمية، وهو ماريو دي سا–كرنيرو. وقد كتبت القصيدة عام 1913 ثلاث سنوات قبل أن يطلق الشاعر النار على نفسه في باريس وهو في الثالثة والثلاثين من عمره

Estátua Falsa

Sò de ouro falso os meus olhos se douram
Sou esfinge sern mistério no poente.
A tristeza das coisas que não foram
Na minh' alma desceu veladamente.

Na minha dor quebram se espedas de ânsia,
Gomos de luz em treva se misturam.
As sombras que eu dimano não perduram,
como hontem, para mim, Hoje é distância.

Ja nao estremeço em face do segredo,
Nàda me aloira jà, nada me aterra,
A vida corre sobre mim em guerra,
E nem sequer um arrepio de modo!

Sou estrela ébria que perdeu os céus,
Sereia loca que deixou o mar,
Sou templo prestes a ruir sem deus,
esta'tua falsa ainda erguida ao ar...

والترجمة الموالية وتقترب كثيرا من النص الأصلي:

تمثال مزيف

لا تتذهب عيناي إلا في الذهب المزيف،
أنا أبو هول لا سر له في تلاشيه.

حزن الأشياء، التي لم تكن،
يغوص في روحي محتجبا.

في ألمي تتكسر خناجر الشهوة،
قطبان ضوئيان يختلطان في العتمة،
والظلال التي أرميها لا دوام لها،
واليوم بعد بالنسبة إلي مثل الأمس.

لم أعد أرتعد أمام الأسرار،
لا شيء يهزني، لا شيء يفزعني:
الحياة تمر فوقي إلى البحر،
ولا أشعر حتى برعدة خوف.

أنا نجم منتش، أضاع السماوات،
الحورية العمياء التي تغادر البحر،
معبد على وشك السقوط، دون إله،
تمثال مزيف لما يزل سامقا في الهواء.

لا يمكن أن تتضح القصيدة في شكلها الأصلي إلا لعدد قليل من القراء، ولذلك فإننا نترك الإيقاع والنبر جانبا. وكل ما يمكن ملاحظته هو أن الإيقاع منتظم بشكل دائم، ويكاد يعتريه الجمود. وفي المقطع الشعري الآخر تتخذ المقاطع النبرية كلها تقريبا مكانها في وسط البيت، وقد انتظمت هذه المقاطع في الثاني والرابع، والثامن والعاشر.

وإذا نحن بدأنا بفحص الأشكال اللغوية في مستوى درجة الألفاظ، فإن أداة التعريف تقدم لنا مادة الفحص. ومما يلفت انتباهنا أن الحديث عن الذات يتم دون أداة التعريف: أنا أبو هول، أنا نجم، حورية، معبد، تمثال. يكفي أن نضع مرة أداة

التعريف لنلاحظ الفرق الشاسع: أنا المعبد - أنا معبد. عند استعمال أداة التعريف تصبح الذات شيئا من الأشياء المعروفة، التي تسمى المعبد، وهي ممكنة التصفيف، ولها في الوقت نفسه شكل ثابت. عندما نقول «هذا برونز»، فإن هذه الجملة تعني شيئا ثابتا. «هذا برونز» جملة لا تعبّر إلا عن الجوهر، ولا تتضمن أي تحديد مكاني، بل تبعده عن ذلك. والذات، التي تتكلم عن نفسها هنا، ليست ذاتا من بين مجموعة من الذوات الكثيرة المتساوية، وإنما تكشف عن نفسها في جوهرها وبصفتها غير محدودة وتفتقر إلى الشكل. وهي غير مصاغة كذلك إلى درجة أن الصفات لا تحدد شيئا بشكل أقرب، وإنما تذوب مع المسند، وتنضوي تحت الجوهر.

ولم يتم أيضا تحديد كلمات أسرار، شهوة، قطب، ضوء، عتمة، نجم، خوف وحرب. وإن انعدام أداة التعريف في حالات الجمع ليترك أثرا مشابها: خناجر شهوة، قطبا الضوء. ولا يلاحظ المرء ما إذا كانت هناك «أمثلة» كثيرة، ولا نتبين الموضوع في هذا العالم إلا بوصفه مواد متماوجة، وزعت دون أن تتخذ شكلا محددا. وهذه المواد موجودة على هذه الصورة لا غير. وحينئذ يسهل علينا أن نلاحظ كيف تنضم إلى ذلك سمة أسلوبية أخرى، لها نفس القدرات الوظيفية، رغم أنها في الحقيقة ذات طابع سلبي. فانعدام الصفات يساهم في تشكيل هذا العالم. وليس هناك جوهر يشخص ويحدد، ومن ثم لا يظهر إلا بصفته جوهرا. ولا يحتاج المرء إلا إلى وضع كلمة «الحياة» أو «السماوات» ليشعر بتغير العالم.

ولكن ما هو هذا العالم؟ إننا نسمع في البداية شيئا عن عيون ذات من الذوات لا تتذهب إلا بالذهب الزائف. وتظهر بعد ذلك كآبة غوص الأشياء، التي لم تكن هناك. وغوص الألم له جوهره مثل الألم المجسد الذي تتكسر فيه الخناجر. وهناك أيضا المساء بصفته كائنا واليوم (وهما يبعدان بوصفهما على هذا النمط عن طريق الضغط) ويتحولان إلى مكان على البعد، كما يتغير كل شيء عند اتصاله بالذات. ولا نكاد نلاحظ أن الحياة لها كيانها وأنها لا تزال مستمرة. وهذا العالم ليس عالما مألوفا يتم تشكيله، فمنذ البداية يحس المرء بشكل غامض أنه في ذاته موحَد،

وعندما تنتهي اللغة نجد دوما الاستعارات، التي تستحضر خاصيات هذا العالم. وليست هذه الاستعارات حلية، ولا تعود إلى المهارة العقلية في التقدير، التي تجعل رابطة شيء معروف بشيء آخر بعيد بعدا كثيرا أو قليلا. وهذه الاستعارات في الحقيقة «واقعية» تسمي هذا العالم باسمه الحقيقي.

إذا ما أحس المرء «بخناجر شهوة» بصفتها نشازا خفيفا، فإن ذلك لا يعود إلى الاستعارة، إلا أن المرء ينتبه هنا فجأة إلى أن الخناجر «صنعها» المتكلم، في حين ينتمي قطبا الضوء إلى جمع غفير من ذلك العالم.

على أن هذا العالم ليس جمعا غفيرا فقط، فثمة نظام يكتنف المكان. فهناك ميدان الذات وميدان غير -الذات المنفصل عنها بوضوح، هناك الخارج. إن المتكلم يعرف المفارقة، وهي معرفة مكتسبة منذ مدة، وقد تم التعبير عن ذلك بواسطة الشكل التعبيري في البيت الأول والشكل المصدر للحكم في البيت الثاني. وبعد ذلك تصطف في المقطعين الشعريين الثاني والثالث تجارب هذه المفارقة المتصلة بالذات وبالعالم.

إن الأسلوب لا يعبر عن المجالين إلا بشكل مقارب، وعلى الجانب الخارجي تكتنف الانفعالات كل ما له علاقة بالموضوع: خناجر شهوة، قطبا الضوء، أمس، اليوم، السر، الحياة والحرب. أما على الجانب الذاتي فلا حس يرد جوابا، إذ تبرز كلمات النفي في المقطع الشعري الثالث: ليس، لا شيء، وما أحس. ثم إن الجانب الخارجي مليء بالحيوية، بالقوة الفياضة، ذلك أن الأفعال: يثير، يرعب ويجري تظهر إلى جانب المسندات المليئة بالحيوية. لكن الحركة في الجانب الذاتي تنقطع، ويتحول فيها التتابع الزمني إلى تجمد مكاني. ولا يسود هذا المجال عدم المشاركة وقلة المبالاة فقط، وإنما توجد هناك أيضا قوة تحدث خللا كبيرا، ولا يعود ثمة من معبر له إلى غيره. ولا يتم لذلك التعبير عن نفسه أسلوبيا إلا من خلال انعدام الأفعال المتعدية. وكلمة لا شيء هي المسند في الحالة الوحيدة (يثير، يرعب). وليس هناك بين الذات والعالم سوى علاقة مكانية، لأنهما يعتبران ميدانين مكانيين: فالتحديدات المكانية هي التعبير الأسلوبي: في روحي، في ألمي، في العتمة، أمام، فوقي.

لقد ركزت الدراسة حتى الآن على درجة الكلمات قبل كل شيء، والآن نوجه اهتمامنا إلى بناء الجملة ومضمونها. كل بيت في المقطع الشعري الثاني والثالث تقريبا يتضمن جملة تامة، تقدم وضعا، أي تجربة. واستعمال الفعل المضارع زمنيا في العرض يعبر عن طبيعة استمرار التجربة، وكأنه لا يرتبط بزمن. وما من وضع إلا يقدم بأقل ما يمكن من الوسائل: المسند، المسند إليه والظرف المحدد للمكان عادة. وليس هناك قلب أو وسائل أخرى تسبب انفعالا أو تبرز بعض أجزاء الجملة. وطبيعة الجملة، طبيعة التركيب تترك أثرا غير محدود، فالمهم هو العرض الموضوعي للأوضاع. وهنا يتأكد فيما يبدو ما عبّرت عنه أساليب أخرى وما عبّر عنه المضمون الواضح: اللامبالاة التامة عند المتكلم وانعدام التأثر عنده. والجملة تتبع الأخرى، ثم إنها مصطفة بشكل متواز. وهذا الاصطفاف يعبر عن مضمون متميز، وكون مثل هذه الأوضاع الموضوعية موجودة دائما، فإن التجربة تتم بنوع من الإلحاح الخاص. فالمتحدث لا يعتبر غير مساهم على الإطلاق، على العكس مما تعنيه الكلمات في واقع الأمر. وعلينا أن نعود إلى ما سبق ونكمله: حقيقية أنه يستطيع أن يشكل طبيعة العالم، وحركته، وانفعاليته وقوته الحيوية خارجيا ويعبر عنها، ترينا أنه ليس عديم الحس حيال هذه الصفات، وأنه يود أن يعيش التجربة ولكنه لا يستطيع الوصول إليها، لأن المجالين لا يتمازجان كما ينبغي، ولأنهما لم ينظما بحيث ينتظم أحدهما الآخر. هناك في الاصطفاف تعبير عن تشنج، عن عذاب (كما هو الشأن في الإيقاع الذي يزداد أيضا تصلبا).

وينمو ذلك من خلال المقطع الرابع، الذي يبدو أكثر موازاة وتشير فيه الذات إلى نفسها. وتتم هذه المناجاة الذاتية في أربع صور، ولها كلها صفة مشتركة، هي انفصالها عن جوهرها الأصلي: النجم بلا سماء، الحورية بلا بحر، والمعبد بلا إله، كما كان أبو الهول في البداية بلا سر فارغا متصلبا. إلا أن هناك نشازا في الأسلوب نحس به: النجم «المنتشي»، الحورية «العمياء» تكتنفهما حركة كبيرة، سرعتهما الجنونية لا تتلاءم مع الموقف، الذي يرى ويشكل فيه ميدان الذات عبر القصيدة كلها. وعلى العكس من ذلك تبدو لنا التفسيرات بصفتها معبدا وتمثالا تفسيرات حقيقية معتبرة بالنسبة إلى الذات لفراغ هذه التفسيرات وجمودها

وعزلتها على وجه الخصوص. وفي الحين نكتشف جديدا في هذه الذات. فقد اتضح حتى الآن أنها لم تنتظم مع زمن العالم: كل حركة خارجية تخفت في مجالها ويتحول تتابع الأمس واليوم إلى مكان جامد. أما الآن فيظهر تنظيم الذات، والانفصال يعاش عند الحديث بشكل قوي جدا، في زمنية أكثر سموا: على وشك السقوط، لا يزال سامقا. وكما ينكشف لنا مستقبل، ينكشف كذلك ماض: النجم فقد السماء، الحورية تركت البحر، وينحل جمود أبي الهول قليلا، فتكتسب الذات مع الزمنية ملامح إنسانية.

وليست التعابير المضمونية عن انعدام الحس وانعدام الزمن هي الكلمة الأخيرة الحقيقية، فالمضمون الواضح لا يعبر عن محتوى القصيدة كله كما لا يعبِّر مضمون رواية أو مسرحية عما فيه من محتوى. فالمحتوى العميق لا يعرب عن نفسه إلا في الأسلوب. والدراسة وحدها هي التي تظهر لنا الطريقة والكيفية اللتين تم بهما التعبير عنه. فحينما يكشف لنا التحليل الأسلوبي عن «انسانية» الذات وعذابها، يتضح لنا كيف وصلت إلى حديث القصيدة، إلى حديث عن علاقتها بالعالم. وعلاقة الذات بالعالم هي الباعث على القصيدة، بمعنى الباعث الروحي وبذلك المدلول الشكلي الصارم الذي سبق وصفه.

إن هذا الباعث يكتنف القصيدة ويملأها كلها. ويتم الاحساس بالعلاقة بالعالم بصفتها عذابا أمرا مشكوكا فيه وبصفتها مشكلة، ويمكننا القول بأن الباعث هو الذي يحمل المشكلة. فهو يتضمن في أعماقه مشكلات زمنية والألوهية والمتسامي. على أن الدراسة الأسلوبية تصل هنا أيضا إلى حد آخر. لقد استطاعت أن تظهر لنا كيف هو العالم، وكيف هي الأنا أو الذات، وكيف هي العلاقة بينهما، واستطاعت أن تظهر لنا كيف عاشت الذات المتكلمة هذا، وما هو الباعث بمعناه المزدوج. ولكنها لا تستطيع أن تذكر لنا ما هي نتيجة الكلام في حقيقة الأمر وما هي هذه القصيدة. تستطيع حقا أن تتبع كيف تم بناؤها، غير أنها لا تستطيع أن تدرك الوحدة الأخيرة لشكل هذه القصيدة ومدلول هذا الشكل. إن المرء يعالج المشاكل على شكل «مناقشة»، تنتهي بالجواب عن السؤال المطروح بوضوح. أما المشكل هنا فلا هو

طرح بوضوح ولا هو أجيب عنه بوضوح: فالقصيدة ليست مناقشة. أما ما هي إذن، فإن علينا أن ننتظر توضيح ذلك في الفصل القادم.

ج - مالارمي: تجل

إذا نحن قدمنا فيما يلي مثلا ثانيا للدراسة الأسلوبية، فإننا نتنازل بداية عن الوصول بها إلى النهاية. فالأمر يتعلق ببعض الأشكال اللغوية الأخرى، التي لم نتعرض لها في الأعمال الفنية الأسلوبية حتى الآن. وبذلك نفي في الوقت نفسه بوعد،كنا قد قطعناه على أنفسنا أثناء الحديث عن «السمات» (راجع ص 139) وها هو النص الكامل لقصيدة مالارمي، التي كنا قد نقلنا منها بعض الأبيات فيما سبق:

Apparition

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doits, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles
--c'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que meme sans regret et sans déboire laisse
La cuiellaison d'un rêve au coeur qui l'a cueilli.
j'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vielli
Quand, avec de soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes peaux sommeils d'enfant gaté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées

تجل

حزن القمر، والملائكة في بكاء

حالمة، والقوس بين الأصابع، في هدوء الزهور

المشبعة بالبخور، ساحبة الكمان الأوسط الميت

من البياض المنتحب متزحلقا فوق زرقة النورة.

-إنه اليوم المبارك لقبلتك الأولى.

إن أحلامي تروم أن تعذبني بشدة،

وتثمل ببراعة من عطر الحزن

وتترك بلا أسف ودونما خيبة

جني حلم القلب الذي يجنيها.

هائما كنت إذن مشدود العين إلى البلاط القديم

عندما ظهرت ضاحكة لي وقت المساء

وكانت الشمس تضيء شعرك في الطريق

وفي المساء، فخلتني أرى الجنية ترتدي قبعة الصفاء،

التي عبرت قديما فوق نومي الجميل أنا الطفل المدلل

تاركة على الدوام يديها غير المطبقتين

تسقط نديف الثلج من نجوم معطرة

إذا نحن صرفنا النظر عن النغم الساحر، برزت بوفرة موضوعية غير عادية الصور والتكثيفات الزمنية للعالم، التي كنا قد أشرنا إليها سابقا، وذلك بصفتها خاصية أسلوبية.

وتظهر كثافة الموضوع من الناحية اللغوية في غلبة الكلمات التامة على غيرها مثل أدوات التعريف وأدوات الوصل وغيرها وفي وسع أية دراسة أسلوبية أن تظهر هذا - وبالتحليل الأسلوبي حاجة إلى الخوف من الوسائل الإحصائية المقارنة. وستكون في حالتنا هذه دراسة إحصائية عن أسماء الذات يفرق فيها على نحو صارم في الوقت نفسه بين المجردات والمجسدات. وليقارن المرء مثلا أسماء الذات عند مالارمي بأشباهها في الأبيات التالية للامرتين:

Triomphe, immortelle nature
A qui la main pleine de jours
Prête des forces sans mesures,
des temps qui renaissent toujours!
La mort retrempe ta puissance
Donne, ravis, rends l'existence
Q tout ce qui la puise en toi!
Insecte eclos de ton sourire,
Je nais, je regard et j'expire:
Marche, et ne pense plus à moi.

انتصري، أيتها الطبيعة الخالدة،
يا ذات اليد المليئة بالنهار،
أعيري القوى في إفراط،
للأزمنة التي تولد دائما.
الموت يغمس قوتك ثانية.
فجودي مفتونة وأعيدي الوجود
إلى كل ما يغترفه من ذاتك.

حشرة تبرز من ابتسامتك،

أولد وأنظر وأموت،

فاذهبي ولا تفكري في بعد.

لا نكاد نعثر في «تجل» على المجردات (حزن، بكاء)، والمعنى مثل «حلم» كائن يثمل العطور عن معرفة. وكذلك يصبح الحلم، كما تعبّر عن ذلك صورة الطباعة، كائنا. وتتكثف بعض صفات الموضوع: هدوء، زرقة، حزن، صفاء. أما إذا فهم النحيب على أنه أبيض، فإن ما يمكن فيه أكثر من ذلك: هذا العالم ليس ممتلئا موضوعيا فقط، وإنما هو ممتلئ بالمعنى أيضا. ووجود خاصيات الشم، والسمع، والوجه، واللمس بعضها إلى جانب بعض يعد ميزة بالنسبة إليها. فإثارة الحس بواسطة حاسة أخرى سمة أسلوبية. لقد اعتبرت الرغبة في التركيز خاصية ثابتة في أسلوب مالارمي، هي خاصية الأسلوب الشخصي. فالتغييرات التي أدخلها وغالبا ما حذف خلالها الأفعال المساعدة وأدوات التعريف وأدوات الوصل بكل أنواعها والأدوات الباهتة، ترينا ذلك بشكل واضح. فعندما تتحول جملة: et quand je ferme le livre وحينما أغلق الكتاب إلى fermé le livre غلق الكتاب أو جملة: j'ai encore vu la mer que j'ai si souvent traversé مرة أخرى رأيت البحر الذي عبرته في كثير من الأحيان إلى j'ai vu la large, si souvent traversé رأيت عرض البحر، وكثيرا ما عبرته، ـفإن ما يبدو لنا فيه أكثر من ذلك. فالتغييرات لا تجعل الموضوع أكثر كثافة ودلالة فقط، وإنما تغدو الأشياء المفردة أيضا أكثر استقلالية. وإنهاء الكتاب يخرجه عن العلاقة بالذات، فيصبح بذلك ظاهرة مستقلة.

وهذه السمة المتصلة باستقلالية الموضوع، طبعا بمعنى لا يلبث أن يضيق، تنطبق أيضا على القصيدة المذكورة. ويساهم الإيقاع وتركيب الجملة في الأبيات الأولى ويعطيان الأشياء كلها نوعا من الحياة الخاصة والتعبير عن بعض الأوضاع الخاصة. ونلمس فيها في الوقت نفسه جوهرها أكثر مما نلمس شكلها. إن انعدام أدوات التعريف يتسبب في اتساع حدود الكلمات (ملائكة، بكاء، كمان أوسط ميت،

بياض منتحب، يترك ... يسقط الثلج، نديف ثلج، نجوم معطرة). وقد اتسعت كذلك بصفتها معنى حدود أسماء الذات الهدوء، الزرقة. ومع ذلك فإن للاستقلالية حدودها. فبناء الجملة يظل في الأبيات 1-4 محسوسا واضحا، كما هو الأمر كذلك في الأبيات الأخيرة من القصيدة. والعالم لا ينحل إلى ظواهر منعزلة، يمكن أن نلمس فيه صورة انطباعية، وإنما نلمس فيها التنظيم المحكم. وأجزاء الجملة تنتظمها بوضوح جملة كبيرة، وهي ليست صورا، ولكنها أجزاء في صورة كبيرة ذات طبيعة شكلية مكتملة.

ويساهم المضمون النفسي الموحد، الذي تم التعبير عنه بقوة، في تكوين وحدة الصورة: بكاء (بعد كلمة حزن السابقة)، ميت، منتحب، تلوّن الصورة وتبعث أيضا في معاني كلمات مثل هدوء ومنسحب تلوينات أعلى، بل نغمات تبدو وكأنها تنضوي ضمن ذلك تلقائيا. ويختصر التلوين الموحد بعد ذلك في جملة عطر الحزن.

وتتبع الصورة الأولى الكبيرة صورة ثانية. وتبدو لنا القصيدة عموما بمثابة سجادة من الصور يخطو الإنسان فوقها. فبين الصور المسهبة في البداية وفي النهاية هناك صورة الحلم، التي تثمل، وصورة المرأة والشمس في شعرها. والظاهر أن هذه الصورة قد شكلت عن قرب، فهي أكثر إلحاحا وأقل تشكيلا، وقد بنيت أو هي التمست بشكل «انطباعي». ويعود ذلك إلى حد ما إلى التركيب. وهناك تحديد وضع، تحديد انطباع بصري يحتل المقدمة، ويزداد البريق بمساعدة الخلفية القاتمة (في الشارع وفي المساء). وبعدئذ يقدم الحامل نفسه، وهو المخاطب «أنت tu». وقد أصبح عن طريق التأخير مفعما بالانفعالات بقوة، أما في الصور الأخرى كلها، فإن الحامل، وهو موضوع الجملة، يحتل المقدمة. على أن وحدة هذه الصورة تساهم في تكوينها أيضا درجة الزمن الخاصة، وكانت درجات الزمن قد بدت لنا عند الانطباع الأول ذات قوة تركيبية في هذا العالم الشعري.

لقد قدم لنا الجزء الأول في صيغة الماضي المعبر عن اختصاصيته. ولكن هناك عملية أخرى انضمت إلى ذلك في الجزء الثاني: فالسابقة في يثمل تعبّر عن طبيعة عملية البداية. على أن العملية لا تستمر، إذ سرعان ما يحجبها الكشف عن تجربة

دائمة، يعبر عنها بصيغة الفعل المضارع (يترك، وكذلك في «محبا aimant» وفيه ما فيه من الاستمرار). وبذلك اتضحت قطعة من النظام الدائم من هذا العالم، من التواصل المستمر بين القلب والحلم. ومن ثمة يظهر بعد ذلك الوضع النهائي للعملية بصفته أمرا طبيعيا: j'errais donc هائما كنت. وفي داخله يحدث الآن نشاز عرضي في لحظته: فالماضي المركب يؤدي مرتين وظيفة التعبير عن الإلحاح والاستحضار. ولكن هذه الصورة تنزلق إلى صورة أخرى سابقة لها اختصاصها ثانية: جنية أحلام الأطفال.

وعند الانزياح إلى الناحية الأخرى يتضح تركيب هذا العالم الشعري. هناك حقا شيء مفاجئ، هناك تدفق، وهذا يتضح من العنوان، ولكنه لا يحدث زوبعة تجرفه معها، بل تحجبها صورة متصلة منتظمة لها باعتبارها الدائم. بذلك تتضح لنا سمة أسلوبية جديدة: هذا العالم، الذي بني في أربع درجات منفصلة زمنيا وفي أربع صور، مليء بالصلات وأكثرها وضوحا ما بين «التجلي» والطفولة. والضمير «أنت» يحيلنا على الجنية، كما تحيلنا «الشمس في الشعر» إلى قبعة الصفاء. على أن الصورتين الكبيرتين تتضمنان بدورهما كثيرا من الصلات: فالأصابع تتصل بالأيدي، والزهور والنورة تتصل بالباقة، والبياض المنتحب يتصل بسقوط ثلج بياض الباقات ، والزهور المشبعة بالبخور تتصل بالنجوم المعطرة. وهناك صلات قبل كل شيء بين مراكز الصور، التي هي دائما مجازات: الملائكة، الجنية، وضمير المخاطب أنت. (حتى الأحلام باعتبارها حاملة للصورة الثانية إنما هي «شخص»).

وبناء القصيدة (الصورتان الكبيرتان، وهما متساويتان بصفتهما إطارين، والانزياح من صورة أنت المخاطبة إلى صورة الجنية) يعبر عن تقديم الصورتين الدائمتين على الصورتين المؤقتتين. وتبرز طبقة من العالم بوصفها حلما أو هي تعاش في حلم، بحيث يكون الحلم بمثابة طبيعة سامية للوجود.

ولا ينبغي للدراسة الأسلوبية أن تنزعج من المسائل الذوقية، قد يكون هناك قراء أكثر إعجابا بجدة واقع الانطباعات «الوضيع» ورقته منه بالعاطفة «الأكثر سموا». وقد أراد البعض الاعتذار عن الكلمات «الاصطناعية» الأخيرة في القافية بصفتها

استعارة من «أغاني الشفق (10 Chants du crépuscule» لفيكتور هيغو، ولكنها ليست ها هنا منعزلة. فقد التحمت بالنسيج بصورة محكمة (معطرة، عطر الحزن، المشبعة بالبخور). وهذه القوافي ليست نشازا، وإنما يتضح أن كلمة الحزن قوية في البداية، وأنها تحجبها كلمة «التجلي» وصورة الجنية. وتتم في القصيدة إعادة تشكيل صورة أصلية سمة سمة على نحو متشابه، ولكنها بصورتها الكلية صورة أخرى أصلية، وهو تشكيل تحت التجربة الانطباعية. وبذلك تصل الدراسة الأسلوبية إلى حدودها مرة أخرى. يمكننا حقا أن نتحدث عما يحدث في القصيدة، ولكنها لا تستطيع أن تتحدث عن القصيدة بوصفها تنفيذا للتشكيل وبصفتها هذا الشكل لا غير.

تطرح القصيدة من الناحية الأسلوبية أسئلة أخرى. كان من الممكن مثلا الاستمرار في دراسة الصور الشعرية. فالصور الشعرية المؤطرة متماسكة بشكل نادر وقائمة بذاتها. ولو أننا وسعنا الدراسة لتشمل الأعمال الأخرى للشاعر، لفهمنا عندئذ «الرمزية» المالارمية في مراحلها الأولى.

لقد قادنا بناء الجملة إلى السؤال عن جوهر الذات المتكلمة. ويتضح هنا شيء من التكثيف، فهناك انفعال قوي حيال الانطباعات وكذلك حيال «الصور الأصلية»، وهناك في الوقت نفسه من النظام وقوة التشكيل وانتباه العقل ما يخفف من حدة الانفعال ويعدل الأنظمة. ووجود الأشياء بعضها إلى جانب بعض يتم التعبير عنه بوضوح: يثمل ببراعة. وكيفما كان الأمر فإن هناك تتابعا يسيطر بصفته محددا للأسلوب وللإدراك الحسي على العالم والإنسان، وهو ما كان ميزة لقصيدة هوفمانستال أيضا. ولا نجد شيئا من عزلة الذات وغربتها، اللتين حددتا اتجاه قصيدة «تمثال مزيف». وليس هذا مجال المقارنة بين القصائد الثلاث. على أننا نلاحظ بسهولة أن مساهمتها في إيضاح مشكل تاريخي يتعلق بدراسة موضوع «الذات والعالم»، حتى ولو لم يعالج سوى «الرمزية»، كانت مختلفة جدا. أما المساهمة، التي تقدمها قصيدتنا وأعمال مالارمي على العموم في مشكل الحلم، فقد اتضحت قيمتها في الكتاب الممتاز، الذي وضعه ألبير بيغان، وهو «الروح

الرومانسية والحلم «L'âme romantique et le rêve».

لقد نقلت قصيدة «تجل» -وكثيرا ما تكرر ذلك- إلى لغات عديدة. (وفي كتاب كورت فايس معلومات دقيقة عن ذلك). ولسوف يكون من المفيد مقارنة كل هذه الترجمات من الناحية الأسلوبية. ونحن نكتفي هنا بإيراد ترجمة شتيفان جورج لها. لقد أهملنا النغم والإيقاع في دراستنا لقصيدة مالارمي. إن التغييرات لتبدو هنا بوضوح تام. ومن الملاحظ فوق ذلك، مع أن الترجمة حاولت الوصول إلى قدر كبير من الأمانة في النقل، أن البيتين 8-9 لا يتضحان إلا بإلقاء نظرة على الأصل.

Erscheinung

Der Mond war in Trauer und weinende Engel im Traum
Den Bogen in ihren Händen im blumigen Raum
Im hauchenden lieben aus den sterbenden Saiten
Wie weisse seufzer auf azurne kelche gleiten.
Es war deines ersten Kusses gesegneter Tag.
Mein Schwärmen quälte mich mit geisslendem Schlag
Und tauchte mich weise im Dufte der Trauer,
Der ohne Nachgeschmack lässt und ohne Bedauern
Das Pflücken eines Traums fürs Herz, das ihn pflückt.
Ich irrte das Auge auf alternde Plaster entrückt-
Da kamst du mit der Sonne im Haar auf den Wegen
und in dem Abend auf einmal mir lächelnd entgegen.
Ich glaubte, ich sähe die Fee im Strahlenhut,
Die einst überm Schlaf des verwöhnten Knaben geruht,
Mit halbverschlossenen Händen vorübergleiten,
Draus weisse Sträusse von duftenden Sternen schneiten.

(Stefan George, Gesamtausgabe, Bd. XVI)

تجل

حزينا كان القمر وباكية كانت الملائكة في حلم
وبأيديها القوس في مكان مزهر
بشهقة أرسلت من أوتار محتضرة
ما يشبه تنهيدة بيضاء تنساب على أكمام زرق.
–كان ذلك يوم قبلتك الأولى المبارك.
وهيامي يعذبني بضربات سوط
ويغمسني بحكمة في عطر الحزن،
الذي يترك دونما مرارة أو أسف
قطف حلم القلب الذي يجنيه.
هائما كنت وعيني على حجارة الرصيف القديم–
عندئذ قابلتني أنت، والشمس على شعرك،
في الطريق وفي المساء وعلى شفتيك ابتسامة
فخلتني أرى الجنية في قبعة الصفاء،
التي كانت مرة قد ارتاحت فوق نوم الطفل المدلل،
منسابة بيديها نصف المطبقتين،
وفي الخارج تسقط باقات ثلج من نجوم معطرة.
(شتيفان جورج، المؤلفات الكاملة، ج 16)

3 - منهج الدراسة الأسلوبية

تسمح لنا إعادة النظر في التحاليل والشروح التي قدمناها بإبداء بعض الملاحظات المنهجية.

لقد أمكننا حقا دراسة درجات النغم والإيقاع على حدة إلى حد ما في اتصالها بالسمات الأسلوبية. على أننا كنا لا نكاد نستنطق الأشكال اللغوية الحقيقية، حتى يختل التقسيم المنظم الصارم لها إلى درجات من الكلمات، ومجموعات من الألفاظ

والتراكيب النحوية. إن تفسير سمة أسلوبية يقودنا إلى نمط، يمكن أن تأثر مقدرته على التشكيل في مظاهر الدرجات الأخرى. فقد ترتبط الأشكال اللغوية الأكثر اختلافا بنمط معين، كما يمكن أن تحمل سمة أسلوبية أنماطا متعددة.

وإنه لمن الضروري حقا أن يتعلم المرء أولا أن ينظر ويشعر ما معنى الأشكال اللغوية وكل ما يستطيع أن يكون حاملا للتعبير اللغوي. وبهذا المعنى فإن التعداد الذي قدمناه في الفصل الرابع شرط لا غنى عنه. ولكن الدراسة الأسلوبية لا يمكنها أن تستمر هكذا بحيث تطبق على العمل الفني جداول الأشكال المذكورة هناك (حتى ولو كانت أكمل)، وذلك لتجمع مادتها بهذه الطريقة. ولو هي سارت على هذا النهج، فلن يبقى في يدها عندئذ وبصورة مستمرة سوى قطع من أجزاء، تسربت منها الحياة ولا تسمح بالحاقها ثانية بوحدة الأسلوب. وإننا لنكاد نقول إنه ليس هناك طريق مباشر يؤدي انطلاقا من تلك النظريات العامة عن الأشكال إلى الدراسة الأسلوبية لعمل فني. فلا بد لنا من وثبة، لا بد لنا من بداية جديدة بكل بساطة. من أراد أن يدرس أسلوب عمل فني، فإن عليه أولا أن يدع العمل يؤثر فيه بعمق، من غير أن تكون له أفكار جانبية تتصل بالسمات الأسلوبية، أو يتركها هي نفسها تبادره بذلك. وسيكون هناك كثير منها، وعندئذ يمكن أن تبدأ في واحدة منها والاعتماد على أن هناك صنفا سيعرض له إزاء التقويم الأسلوبي، يوجه دراسته كمجس البحث عن الماء. إن الدراسة الأسلوبية ليست برهانا رياضيا، ولكي يمكنها أن تنطلق لا بد لها من الفهم الدقيق والحدس، وهي في حاجة إليهما معا من أجل مواصلة العمل. إنها لا تنتقل من الصغير والبسيط إلى درجات أعلى، وقد يشعر المرء في بعض الأحيان بنمط قبل أن يتبن تشكيله اللغوي. وقد تصبح بعض الأشياء، التي كانت قد اكتشفت بعد البداية في العمل، أوضح أو تزاح عن مكانها.

والانتقال المستمر من هذا الأمر إلى ذاك يكمن في طبيعة المهمة التي يقوم بها الباحث. ذلك أن الدراسة الأسلوبية لا تعني فقط ملاحظة ما يتم التعبير عنه، وإنما تعني أيضا كيف يتم التعبير عنه وتريد أن تعرف مدى ما تنجزه اللغة وكيف تنجزه.

وإمكانيات النقص، التي تكمن في الطبيعة الحدسية للدراسة الأسلوبية، لا يمكن

إزالتها أو إبعادها أثناء العمل إلا بحذر شديد وصدق. فمن الضروري قبل كل شيء عدم الإسراع في الوصول إلى «وحدة الأسلوب» وعزل سمات أسلوبية مناسبة أو أنماط أو السكوت عنها اعتمادا على ذلك.

يشعر كل من يقوم بدراسة أسلوبية كيف تغمره الرهبة ويكتنفه الإعجاب أثناء العمل كلما اكتشف أسرار جديدة للغة، وكلما ازدادت بشكل مطرد قدرة اللغة على التعبير، وكلما برز الأثر المشترك، الذي تضافرت الأشكال اللغوية المختلفة في إحداث أثر في الأسلوب بشكل يزداد على الدوام وضوحا. ومهما بلغ الإعجاب بالعمل والاستسلام له استسلاما كاملا، فلا يصح أن تغيب عن أذهاننا إمكانية الابتعاد عنه وكذلك ثبات النظرة، الذي يسمح بملاحظة الأخطاء الأسلوبية. فالأنسب للعمل وللأشياء هو «الحصافة المقدسة heilige Nüchternheit».

الفصل العاشر

بنية النوع الأدبي

1 - المشكلة

في القسم الأول المتعلق بالمفاهيم التحليلية الأساسية تم عزل بعض ظواهر العمل الفني وتفسيرها على حدة. وقد حدث ذلك ونحن على علم بأن مثل هذا العمل لا يمكن إلا أن يكون مؤقتا، لأنه لا يتناسب مع طبيعة الدراسة الأدبية. فليس هناك في العمل الفني الحي من عزل لبعض أجزائه: كل الأشكال تتجاوز حدودها وتؤدي وظيفتها معا بصوره دائمة. والمفاهيم التحليلية الأساسية، التي تناولناها في القسم الثاني، كانت هي نفسها مجرد وحدات مؤقتة اتضحت للعيان. فقد تجاوزت أيضا كل طبقة من هذه الطبقات حدودها، واتضح قبل كل شيء، فيما يتصل بالأسلوب، مدى ضعف تعاون تلك القوى كلها في بناء العمل الفني الأدبي.

على أن إعمال الفكر في ذلك قد كشف في كل فصل من الفصول عن ثوابت، بقيت مصادرها غير معروفة. فقد تكشفت بعض الدوافع منذ البداية عن نوعية خاصة، فانتمى بعضها إلى الخرافة، بينما انتمى بعضها الآخر إلى الدراما وهكذا.

لقد كانت تظهر باستمرار أسماء مثل الرواية والقصة والأغنية وغيرها بصفتها أوصافا لأبنية، تحددها بصورة دائمة قوانين بنية داخلية موحدة. وهكذا ظهرت أسئلة مختلفة، من واجب هذا الفصل أن يجيب عنها، منها مثلا: ماذا يعني وصف عمل شعري بأنه أغنية أو قصة أو غير ذلك؟ كيف يتضح لنا أنها أغنية، أنها قصة، وما هي صلة الظواهر، التي تمت معالجتها حتى الآن، مثل البنية والإيقاع والمضمون والأسلوب، بذلك؟ ما هو النوع الموجود من هذه الأبنية، وكيف يمكن فهم وجودها؟

إننا نطلق على هذه الأبنية مثل الأغنية والقصة وغيرهما اسما تقليديا هو الأنواع، على أن هناك مشاكل تطرح نفسها بناء على ذلك بالذات، من حيث إن ما يسمى تقليديا بالنوع هو أمر غير متجانس تماما. فنحن نجد الأسماء المذكورة على النحو الموالي تقريبا: الأغنية، والمرثية، والغنائية، والأغنية اليومية، والذاتية، والمسلاة، والمأساة، والملهاة، والمأساة اليونانية، والمشجاة. ونتحدث كذلك عن النوع السردي، والنوع التعليمي والنوع الخطابي وغيرها وغيرها من الأنواع. كل هذه الأسماء تطلق على مجموعات، إلا أننا نلاحظ في الحين أن المبادئ، التي تقوم عليها هذه المجموعات مختلفة كل الاختلاف. فهي مرة ذات شكل خارجي، وقد سبق الحديث عنها في الفصول السابقة (الغنائية، والشكل الخطابي، وغيرهما)، وهي مرة أخرى ذات مضمون موحد، بحيث يبدو لنا أن هذا الذي يقدم على أنه نوع لا يتضمن جديدا ولا شيئا خاصا به. وهذا ينطبق أيضا على الحالات، التي كانت فيها المفاهيم المرحلية هي التي تحدد بناء المجموعات. إن فراغ مفهوم النوع، الذي لم يعد يعني شيئا بذاته ولم يبق له سوى معنى «المجموعة»، من محتواه، يعد مناقضا إلى أبعد حد لذلك الموقف العقائدي، الذي تضمنته تلك الكتب الخاصة بالفنون الشعرية، التي وضعت لعدد معين من الأنواع قواعد ثابتة، فكان على الشعراء والنقاد أن يلزموا أنفسهم بها. وقد قام هذا الموقف المعياري على الإيمان بأن الأنواع هي الأشكال، التي تريدها الطبيعة وبأن اليونان قد حققوا هذا الشكل، فقدموا بذلك نماذج لها اعتبارها الدائم. وقد عبر بوب عن هذا الإيمان بقوله:

Learn hence for ancient rules a just esteem
To copy Nature is to copy them.

من هنا تعلم احترام القواعد القديمة
فمحاكاة الطبيعة تعني محاكاتها.

أما في فرنسا، فقد عبر «آخر الكلاسيكيين» أندري شيني André Chénier (1762-1794) عن ذلك قوله:

La nature dicta vingt genres opposés
D'un lit léger entre eux chez les Grecs divisés,
Nul genre, s'écartant de ses bornes prescrites,
N'aurait osé d'un autre envahir les limites.

الطبيعة أملت عشرين نوعا متناقضا
يربط بينها خيط رفيع عند اليونان المقسمين،
لا نوع منها، إذا انحرف عن الحدود المرسومة،
يجرؤ على تجاوز الحدود بنوع آخر.

ولكن الإيمان بأن اليونان قد حققوا رغبة الطبيعة قد استمر بعد الاتباعية، ومن هنا قال ا.ف.شليغل في محاضراته عن الفن الدرامي والأدب: «أما إذا نحن أردنا أن نفهم تلك الأنواع الثلاثة (وهو يعني هنا النوع الشعري، والنوع الملحمي، والنوع المسرحي، وقد اشتقت منها كل «الأنواع الثانوية») على حقيقتها، فإن علينا أن نعود إلى الصورة الأولى، التي ظهرت بها عند اليونان. فمن السهل تطبيق هذه النظرية على تاريخ الشعر اليوناني: كان الشعر اليوناني منظما على نحو ما. إنه ليقدم لكل مفهوم، على نحو بعيد عن التجربة، الأمثلة المناسبة له بشكل أكثر توثيقا».

لم يخل القرن التاسع عشر من مفكرين، بلغوا مرتبة من الاطلاع الواسع والمعرفة بالأدب العالمي يحسدون عليها، فجعلوا من الأنواع نظاما وقدموا عروضا له. وأعظم عملين في هذا الميدان هما على التأكيد علم الجمال (الجيورغ فيلهلم فريدريش) هيغل (Hegel 1770-1731) وعلم الجمال (الفريدريش تيودور) فيشر

(Vischer 1807-1887). ويمكننا أن نضيف إليهم أسماء كثيرة: هناك مثلا في إنجلترا ماتيو آرنولد (Matthew Arnold 1822-1888)، وفي فرنسا فيرديناند برونيتير (F. Brunetière 1849-1906)، اللذان تقوم نظرية النوع عندهما على أساس من فلسفة التاريخ الخاصة بتطور الأنواع. ومع ذلك فإن هؤلاء المفكرين لم يكن لهم سوى أثر ضئيل في دراسات مؤرخي الأدب فيما بعد. فقد اقتصرت هذه الدراسات -انطلاقا من الفهم الوضعي والفلسفي أو الوصفي- على معالجة التاريخ الفردي، ولم يستطع مساعدتها في ذلك أي مفهوم عميق للنوع، بل كان عائقا لها في عملها، مما أدى إلى إفراغ النوع الأدبي من معناه.

وكان بينيديتو كروتشه فيما بعد أكثر النقاد حدة في الدفاع عن الرأي القائل بأن النوع فقد معناه. وقد أبدى كارل فوسلر ومدرسته أيضا شكا واضحا في طبيعة النوع الأدبي. ولم تكن الأسماء التقليدية الجوفاء وحدها هي السبب في ذلك. فكل عمل أدبي بالنسبة إلى الباحثين المذكورين وإلى آخرين كثيرين يعد ذا طبيعة تكوينية خاصة وكل شعر متماسك في حد ذاته، بحيث إن أي ترتيب له في أية مجموعة لا يمكن أن يتعلق إلا بالمظاهر الخارجية.

لكن الرفض القاطع، الذي أظهره كروتشه، كان له بالذات تأثيره الإيجابي. فمنذ سنوات عدة أصبح مشكل النوع، هذا المشكل الذي يعود إلى أكثر من ألف سنة، ويحق لنا القول بأنه أقدم مشكلة من مشكلات الدراسة الأدبية، مركز الاهتمامات العلمية إلى أبعد حد. فقد كرس المؤتمر الثالث للتاريخ الأدبي، الذي عقد عام 1939 في مدينة ليون بفرنسا، أعماله لدراسة مشكل الأنواع الأدبية. وكانت المحاضرات، التي ألقيت به، تتضمن بطبيعة الحال مجموعة مختلطة نوعا ما من الآراء المتباينة، حتى إنه ليجوز لنا أن نؤكد أن الباحثين، الذين كان في وسعهم أن يقدموا دراسات جوهرية عن شكل النوع الأدبي، لم يحضروا المؤتمر. وعليه فإن الأمر يكمن في وضع البحث ذاته إذا ما اتخذت الملاحظات التالية طريقة معينة في السؤال والتفكير والعمل، تبدو للمؤلف أكثر ملاءمة لمعالجة الموضوع المطروح للبحث.

2 - فن الشعر - فن الملحمة - فن المسرح والشعري - الملحمي - المسرحي

لقد أظهرت لنا هذه النبذة القصيرة عن تاريخ مشكل النوع أن كلمة النوع تستعمل في معان عدة، وترد قبل كل شيء إلى نظامين كبيرين يختلف أحدهما عن الآخر بشكل واضح، فهي تعني حينا الظواهر الكبرى: فن الشعر، وفن الملحمة، وفن المسرح، وتعني حينا آخر ظواهر معينة مثل الأغنية، والأنشودة، والملحمة، والرواية، والمأساة، والملهاة وغيرها من الأنواع، التي تتدرج، فيما يبدو، ضمن تلك المستويات.

ليس هناك عادة شك في انتماء عمل إلى فن الشعر أو فن الملحمة أو إلى فن المسرح. فالمشكل، الذي يقدم فيه العمل، هو الذي يحدد الانتماء. فالأمر يتعلق بالفن الملحمي حين يروي لنا شيء، وبالفن المسرحي حين يتحرك أمامنا فوق المسرح رجال في ثياب تنكرية، ويتعلق فن الشعر حين نشعر بحالة تعبر عنها «الأنا».

لا ينبغي أن تخدعنا العناوين المختلفة (الكوميديا الإلهية، والكوميديا الإنسانية، والقصة الشتوية) كما لا ينبغي أن تخدعنا ملاحظة أن الأعمال الفنية تتضمن فيما تتضمن أجزاء تتصل بنوع أدبي آخر، وذلك عندما نجد أغاني في الروايات والمسرحيات، وعندما نجد رسولا يروي لنا شيئا ما في مسرحية، وما أشبه ذلك.

لسنا في حاجة هنا إلى أن نشغل أنفسنا بهذا المفهوم النوعي المتصل بشكل العرض الخارجي. فقد تحدثنا في الفصول السابقة عن الأشياء، التي يتم تحديدها من خلال ذلك، ولا سيما الفصول، التي ناقشنا فيها طرق العرض. إلا أن المفاهيم النوعية الخاصة بفن الشعر وفن الملحمة وفن المسرح تستعمل، على ما يظهر، بمعنى آخر.

إننا لنقرأ قصة وننسى تماما أن شيئا ما يقص علينا، فهناك ما يأسرنا، ويجعلنا نعيش مع الأبطال على نحو ما، مثلما نعرف ذلك عن المسرحية حين نشعر بها ونصفها بأنها درامية. أو مثلما نشعر من جانب آخر أن مسرحية ما ليست، رغم شكل العرض الخارجي، درامية، بل قد نشعر أنها ملحمية. وكثيرا ما يحدث

هذا حين تحول رواية إلى مسرحية، إلا أننا نتحدث أيضا خارج الشعر عن الشعري والملحمي والمسرحي دون أن نريد من وراء ذلك التعبير المجازي. فنحن نحس بنزاع في الشارع بصفته دراميا، ونتصور أن أحد معارفنا قد عاش تجربة روائية، ونحس بالشاعرية في التمثيليات الموسيقية للموسيقي (يوهانس برامس 1833-1897) Brams.

هناك مواقف أساسية تعبير عنها تلك الكلمات. «إن مفاهيم الشعري والملحمي والمسرحي أسماء في الدراسة الأدبية تتصل بالإمكانيات الجوهرية في الوجود الإنساني على الإطلاق». هذا ما يقوله إميل شتايغر في كتابه المفاهيم الأساسية، الذي أوضح فيه هذه الظواهر. ويبدو من المهم التأكيد هنا على أن الأمر يتعلق بالجانب الموضوعي، الذي تجسمه في الظاهر المواقف الأساسية من أجل تشكيل بنائي تنفرد بصياغته، ولا يتعلق بالأشكال بمعنى الأبنية المتماسكة.

إني لست في حاجة إلى أن أعيش في الشارع ذلك النزاع حتى أشعر به بصفته دراميا، وتكفيني إيقاعات قليلة من تمثيلية موسيقية للشعور بالشاعرية. (ادعى نقاد القرن الثامن عشر أن في استطاعتهم أن يعرفوا، انطلاقا من البيت المعزول، النوع، الذي تنتمي إليه القصيدة). يجب على المصطلحات العلمية أن تتمسك باللغة الحية، التي تعودت أن تنسب إلى النوع، وفقا لهذا المعنى الداخلي، صفات الشعري والملحمي والدرامي، في حين أنها تعودت أن تستعمل، بناء على الشكل العرضي، أسماء فن الشعر وفن الملحمة وفن المسرح. وهناك من الباحثين من لم يعتبر، طبقا للاستعمال اللغوي عند عودته، الشعري والملحمي والمسرحي من الأنواع الأدبية، وإنما اعتبرها أشكالا طبيعية للشعر. ويبدو أن هذا المنهج، الذي دافع عنه كارل فييتور (Karl Vietor) وساهم في إزالة جزء من سوء الفهم السائد، له ما يبرره.

ويعتبر التقسيم الثلاثي إلى شعري وملحمي ومسرحي في أيامنا هذه إرثا مشاعا في طريقة التفكير العلمي. أما الشعر التعليمي فيحدد بعدئذ بأنه جنس خاص، لا يقع بصفته أدبا هادفا، فقد استقلاله، خارج الشعر الحقيقي. وقد يكون مما يبعث على الدهشة أن نعرف أن ذلك التقسيم الثلاثي، ولا سيما مفهوم

الشعري، لم يصبح له اعتباره بمعناه الشامل إلا في وقت متأخر نسبيا. لقد أظهرت إيرينه بيرنس Irene Behrens أنه لم يثبت في إيطاليا إلا في سنة 1700، ثم في القرن الثامن عشر بألمانيا، ومنها انتقل إلى فرنسا. كان اسم الشاعر الغنائي مقصورا في اليونان القديمة على أساتذة من الشعراء الكبار مثل ألكمان (Alkman القرن 7 ق م) وألكايوس (Alkaios حوالي 600 ق م) وصافو (Sappho حوالي 600 ق م) وبندار (Pindar 522-455 ق م) وغيرهم، ولم يشمل في أقصى الأحوال غير الشعراء الذين ساروا على منوالهم من حيث الوزن والنغم. ونلاحظ اليوم تذبذبا معينا في المصطلحات الفرنسية. فعندما يقول فإن تيغم مثلا في مقال له عن مسألة الأنواع الأدبية La question des genres littéraires (Helicon 1:

"... il existe une différence, non de dignité sans doute, mais d'espèce, entre l'ode et la chanson, résultat, d'abord, d'une différence d'aptitude: tout bon chansonnier n'est pas bon poète tyrique, et réciproquement ..."

«هناك اختلاف، وهو لا يتعلق دون شك بالمكانة، بل بالنوع، بين القصيدة Ode والأغنية chanson، وهو من حيث البداية نتيجة اختلاف في الأهلية: ليس كل كاتب أغنية شاعرا غنائيا جيدا، والعكس صحيح ...»، فنحن نلاحظ هنا أن كلمة «الشعري» قد استعملت بمعنى ضيق. فقد جرت العادة أن ينظر إلى الأغنية بالذات على أنها جوهر الإلهام الشعري (عند إيميل شتايغر مثلا). على أن هناك في فرنسا أصواتا بما فيه الكفاية تعلن عن تأييدها التام للمصطلحات الشائعة في بلدان أخرى.

يبدو إذن أن التقسيم الثلاثي متين ومناسب إلى حد كبير، ولذلك وجدت محاولات عديدة لاستخراجه من الأعماق الكبرى واعتباره ضروريا، حسب ما تسمح له بذلك طبيعته التي تتجاوز الشاعرية. وقد اشتقه هيغل وفيشر بصفته قضية وقضية مضادة وتركيبة من العلاقة بين الذات والموضوع (الذاتي: الشعر، والموضوعي: الملحمة، والذاتي /الموضوعي: المسرحية). وهناك آخرون يشتقونه من النماذج الثلاثة للنظرة إلى الحياة أو من الأشكال الثلاثة للتجربة النفسية لمحرك الأوعية والتخيل

والنظام الحركي في الجسم، أو من القدرات الروحية الثلاث للإنسان للحس والتفكير والإرادة، أو من النماذج الإنسانية الثلاثة وغير ذلك. إذا كان جان باول قد وضع قاعدة بواسطة المفهوم الزمني بقوله: «إن الملحمة تقدم الحدث المتطور عن الماضي، والمسرحية تعالج الحدث الممتد نحو المستبقل وفي اتجاهه، والشعر يتناول الشعور المرتبط بالحاضر». (الفصل 75 من المدرسة الإعدادية لعلم الجمال (Vorschule der Ästhetik، فإن هذه الفكرة، التي حبذها فيشر أيضا، قد تعمقت على يد اميل شتايغر. (لقد حاول غريلبارتسر في مختصر له عن الأنواع الأدبية تحديد الشعري والملحمي والمسرحي انطلاقا من المفهوم المكاني باعتبارها «مواقف تتصل بالنظرة إلى الحياة»: أي بمعنى المنظر العام، والمنظر الأمامي، والمنظر الدائري. ويبدو أن هذه الومضة الفكرية لم تتضمن بطبيعة الحال سوى إضاءة ضئيلة).

ويتناول شتايغر جانبا آخر، فيرى أن الثالوث الشعري والملحمي والمسرحي يمكن ربطه مباشرة بالنتائج التي توصلت إليها الفلسفة اللغوية الحديثة، ويعتبر ذلك بمثابة مساندة له. ويشير في كتابه المفاهيم الأساسية إلى كتاب إرنست كاسيرر (Ernst Cassirer 1945-1874) فلسفة الأشكال الرمزية: Philosophie der symbolischen Formen 1 Die Sprache (Berlin, 1923). لقد ذكر كاسيرر مرحلة التعبير الحسي بصفتها درجات للغة، مرحلة التعبير الواضح واللغة بوصفها تعبيرا عن التفكير التصوري. وفي الوقت نفسه تقريبا حدد هـ. يونكر (H. Junker) في (الكتاب التذكاري لشترايتبرغ (Streitberg 1924)، اعتمادا على الدراسات الفلسفية اللغوية أيضا، الإنجازات الثلاثة للغة، التي أطلق عليها أسماء إعلان وطلب، أو إثارة وإخبار، أو عرض، وقدم الخطة التالية:

الإنجاز	الاتجاه	الشخص	جو التجربة	المجموعات
إعلان	تعبيري	أنا	عاطفي	مزاج، حس
إثارة	مؤثر	أنت	قصدي	أمر، أمنية، سؤال، شك، طموح
عرض	مسبب (مقنع)	هو، هي	عقلي	تصور، فكر

لقد تضمنت هذه اللوحة في صمت الشعري والملحمي والمسرحي، فهي إذن في أساس اللغة ذاتها، ولها في أصلها قدراتها الثلاث على أداء وظيفتها. (انظر أيضا بر. سنيل، بناء اللغة، Der Aufbau der Sprache, 1952).

وبناء على هذا فإن الصراخ المعلن عنه، صراخ الألم، والهتاف، والشكوى يشكل الظاهرة الأولى للشعري (لغويا). ففي هتاف آه! يكمن الشعر كله إلى حد ما. ويمكننا أن نرى، وفقا لذلك، في النداء المثير الخلية الأولى للمسرحي وفي الحركة المشيرة إلى كلمة هناك ...(Voila! Eis! هو ذاك!) الخلية الأولى للملحمي.

ولكن الطريق، الذي يفضي من الظواهر الأولى إلى الأعمال الشعرية والملحمية والمسرحية، ليس مستقيما، إذ يتضح من جديد، عند الانتقال من النداء إلى الجملة المفيدة، أن الوظائف الثلاثة تلازم اللغة بحضورها وحيويتها. ففي الجملة المكونة من كلمة (النار!) يكمن الإعلان (عن الرعب مثلا) والعرض (شاعلة) والإثارة (ساعدوا على الإطفاء!). وهكذا يتضح أن الظواهر المعبر عنها هاهنا بالشعري والملحمي والمسرحي لا يتنافى أحدهما مع الآخر على العكس مما هو عليه الأمر في التصنيفات الدقيقة والواضحة على أساس طرق العرض. ثم إن الأهم أيضا هو أننا، حين نلج ميدان الأدب، ندخل في منطقة خاصة، ونصلها حقا بوثبة واحدة. لقد تحررت اللغة الشعرية من اللغة اليومية، التي ترتبط بهدف معين وترتبط بالواقع. وللموضوع المنبثق عنها وجوده الخاص، واللغة تتخذ أبنية خاصة. وبذلك يطرأ نوع من التغير على كل المفاهيم، التي تضمنتها تلك اللوحة.

إن القصيدة الشعرية لم تعد إذن إعلانا عن هذا الإنسان المعين في هذه اللحظة المعينة وفي هذا الموقف المعين، ومن يقرأ مثل هذا على اعتبار أنه إعلان يتصل بسيرة المؤلف، يخطئ في الوصول إلى جوهر القصيدة. ولذلك تتعرض تلك الأسس الخاصة بالشعري والملحمي والمسرحي إلى بعض الصعوبات فيما يتصل بمفاهيم الذات–الموضوع وكذلك فيما يتصل بقضية «الوجود» (أما التراكيب المساعدة، التي كان على فيشر أن يذكرها في كتابه علم الجمال، فتعتبر دليلا على مدى الإحساس بهذه الصعوبة). وذلك لأن هذه المفاهيم كلها لم تعد تودي وظيفتها في ميدان الشعر كما ينبغي لها أن تؤديها.

وهناك من تهجم حديثا على وصف الشعر بأنه ذاتي، وقد كان هناك سبب يبرر هذا التهجم، لأن مفهوم الذاتي يلفت دائما الانتباه إلى الذات، ربما إلى الذات الحقيقية للمتكلم بصفته لا ينتمي إلى العمل الشعري على الإطلاق. والذي يزيد من غموض المفهوم أن الشعري لا ينقصه الموضوع، -لأن على الشعر أن يخلق الموقف، الذي يصدر عنه الإعلان. على أن الموضوع في الشعر الغنائي ليس مجرد قاعدة للإعلان الذاتي. وهو لا يتخذ مظهر الجمود في مقابل ذلك: ففي الشعر يمتزج العالم بالذات، وينزاحمان، وذلك عبر الحالة النفسية، هي في الواقع الإفضاء المتبادل بينهما. فالحالة النفسية تستغرق الموضوع، والموضوع يستغرقها بوجد. وهذه الوجدانية الموضوعية خلال الانفعال الراهن هي جوهر الشعر. (نحن نفضل كلمة المداخلة النفسية Verinnerung على كلمة الاسترجاع Erinnerung والكلمة الأخيرة تعني التذكر أيضا «تجنبا لأي معنى ظرفي مواز لذلك»). فمن جوهر الشعر تتضح قلة الحدة في تلك العالم، وتلك الرخاوة في «الأوضاع» وانعدام الثبات في الجمل من جهة، ويتضح من جهة أخرى الأثر القوي للبيت الشعري والنبر والإيقاع، وهذا ما تتميز بها اللغة الشعرية عن لغة الملحمة والمسرحية.

وهذا مثل صغير يلفت الانتباه إلى جوهر الشعر. ليس من الصعب أن يتصور الانسان موقفا محددا من الحياة اليومية، يقول فيه شخص لآخر -أو لنفسه-:

«بالنهاية الحسنة، يكون كل شيء على ما يرام (العبرة بالخواتيم)». ليس في هذا حقا أي شيء من الشعر، فهو جملة من تلك الجمل، التي يقولها الإنسان ويسمعها مائة مرة، وهي تعبر عن تجربة بصفتها حقيقة: بمعنى قول مأثور. ولنضع في مقابلها القطعة اللغوية التالية:

Epigram

Respice finem

My soul, sit thou a patient looker-on
Judge not the play bevor the play is done:
Her plot hath many changes, every day
Speaks a new scene, the last act crowns the play

(Francis Quarles)

حكمة ساخره

اعتبر النهاية

اجلسي، يا روحي، مشاهدا صبورا،
ولا تحكمي على التمثيلية قبل عرضها:
فلحبكتها تغييرات عديدة؛ في كل يوم
يتحدث مشهد جديد؛ والفصل الأخير يتوّج التمثيلية.

لن يندهش أي قارئ إذا هو وجد هذه الأبيات ضمن مجموعة من الأشعار الغنائية، فمحلها فيها حقا. ليس ذلك لأن الأمر يتعلق بأبيات مقفاة. فهناك أيضا أبيات مقفاة خارج النطاق الشعري، حتى إنها لتوجد أمثالا، وهي تلك الطريقة المعتادة في صياغة الحكم، ولم تنقطع تلك الأبيات عن كونها حكمة على الإطلاق. إنها تعبر أيضا عن حقيقة باعتبارها نهاية تجربة، وهي أيضا من ذلك النوع الموجز المحكم المعبر عن الحكمة. ولكنها تعتبر أيضا شعرية، وليس ذلك لأنها قوية التعبير في موضوعها ومطابقة للمثل «المجرد». لقد كان في وسعنا أن نختار مثلا آخر: «لا ينبغي للإنسان أن يمدح يومه قبل المساء»، وبذلك يكون لدينا موضوع. من خواص الأمثال إيضاح الموضوع الذي تحدث فيه التجربة (لا تسقط الزانة بعد ضربة واحدة). ويبدو أن الأهم هو أن الأشعار تهيء حدثا موضوعيا: يحضر المشاهد، فتبدأ التمثيلية، وتتوالى المشاهد الجديدة دون انقطاع إلى أن يأتي الفصل الأخير فجأة. على أن كلمة «اليوم» و«المساء» تتضمان سياقا حدثيا مهما ظلت خيوطه عريضة.

كل هذا ليس حاسما، فالحاسم في الأمر هو أن «الحقيقة» المعبر عنها لم تتم صياغتها لكونها معرفة ولكي يعترف بها فقط، وإنما هي صادرة في الوقت نفسه عن تجربة شعورية تريد أن تعاش بصفتها شعورية أيضا. وقد أصبح الأثر ممكنا في اللحظة الراهنة، لأن التجربة قد تمت معايشتها الآن هنا وتم التعبير عنها. إن الذات تلتفت -هنا وفي هذه اللحظة- إلى روحها: يبنى عالم خاص قوامه متكلم وذاته (التي يبدو عليها الاضطراب) وحياتهما المستمرة في الزمن. وهو لا يعبر عن

«الحقيقة» بهذه الصفة فقط وبمالها من اعتبار عام، بل يعبر عنها بما لها أولا من اعتبار بالنسبة إلى الروح، أي بالنسبة إلى الحياة الخاصة بها تماما، ويتم هذا خلال التدفق البيّن للمضمون الشعوري.

إن الخطاب «يا روحي» يهيء الأمر «للكيان الباطني» ويبدو هو نفسه ذا شحنة تعبيرية. والأوامر التالية كلها تزيد من هذا الانطباع، وترسم كلمة «صبور» في أثناء ذلك خط الأفق للكيان الباطني. أما ما يتبع ذلك فهو «نثري ممل prosaisch»، ثم تتخذ عبارة «كل يوم every day» في نهاية البيت الثالث شحنة شعورية عن طريق موقعها بعد وقفة قوية وقبل وقفة قوية أيضا (نهاية البيت). وتكتسب كلمة «الأخير last» بصفتها القضية المناقضة لكلمة «كل every» على نحو مفاجئ قوة تعبيرية. حتى الفعل «يتوج crowns» يبدأ في الوميض، وتنضوى كلمة «التمثيلية play» نفسها على أعماق شعورية وإن كانت غائمة، وإننا لنحس بما في الجملة الأخيرة كلها من اهتمام وتأثر وجداني بالحقيقة المهمة.

إن هذه الأبيات لتنطوي على حكم، ولكن صدورها عن الدفقة العاطفية يجعلها شعرية. وقد كان من الضروري استحضار موقف شعري خاص ليتم التعبير اللغوي عن هذه الدفقة العاطفية. والحالة النفسية، التي اتسمت بالحيوية في كلمات المقطوعة، تعني أن الجوهر الشعري للأبيات هو جوهر الشعر الغنائي. ولسنا بحاجة إلى المبالغة في تقدير قوتها. وكون هذه الأبيات شعرا قليل القيمة، يُسهل الانتقال اللغوي من القول المأثور إلى الحكمة الشعرية.

3 - مواقف الشعر وأشكاله

أ - المواقف

لقد عالجنا مفهوم النوع بمعناه الأول، فعثرنا على وجهين: في الوجه الأول نتحدث عن فن الشعر، وفن الملحمة، وفن المسرح وكان الميل في ذلك إلى المعنى

الظاهري للنوع أكثر، وطريقة العرض هي التي تحدد الانتماء. وتحدثنا عن الشعري والملحمي والمسرحي وكان الميل في ذلك إلى المعني الداخلي للنوع أكثر، فاتضح عندئذ أن الحدود الفاصلة بينها ليست جامدة مثل الحالة الأولى، وعادت بصفتها «أشكالا طبيعة» أو مواقف أساسية للشعر إلى الإمكانيات الثلاث للغة نفسها.

وأشرنا كذلك إلى أن كلمة النوع تستعمل أيضا بمعنى أضيق حين تطلق على أشكال مثل الأغنية، والقصة، والمأساة بوصفها أنواعا. وعلينا أن نتوقع الآن أننا سوف نهتم على نحو ما بالتراكيب والأشكال المنفصلة. يمكننا من خلال بعض النبرات أو بعض الأبيات أن نفهم الشعر الغنائي، ولكن الأغنية فيما يبدو شيء يجب علينا أن نفهمه من أوله إلى آخره، وإلا فإننا لا نفهمها بصفتها أغنية. فعندما نذهب إلى بيوتنا بعد فترة الاستراحة، نكون قد شاهدنا المشاهد الدرامية، ولكننا لم نشاهد المأساة. علينا أن نلتفت الآن إلى كل هذه المشاكل، ولنبق أولا في مجال الشعري وفن الشعر.

كان الخطاب الشعري يعلن في كل مرة عن انفعال يتداخل فيه الروحي مع الموضوعي. ففي المثل، الذي حاولنا أن نبين فيه «التنظيم الشعري Lyrisierung»، أصبح الانفعال، أصبحت الحالة النفسية لغة، على أن انصهار الموضوعي والذاتي لم يتعد مع ذلك نقطة معينة. من المؤكد أنه كانت هناك تجربة شعورية تتصل بالموضوع، وكانت هناك على التأكيد حالة نفسية، كانت سببا في الكلام، الذي طغى على كل شيء ليبلغ القارئ. ولكن الذي له «اعتباره» -هو أن للدراما «حدا finis» كما هو الأمر في الحياة، سواء صاحبت ذلك تجربة شعورية أم لا. وكان معنى الأبيات الشعرية في النهاية التعبير عن الموقف «الموضوعي» الخاص بالوضع المعين. وكانت الذات، الذات الشعرية أو الغنائية، في الجهة المقابلة له، فأدركته وعبرت عنه.

نظن أننا قدمنا بذلك موقفا شعريا خاصا، سوف نجده بصورة مستمرة. ونصفه بأنه تسمية شعرية. عندما نرد النظر إلى تلك الوظائف الثلاث للغة، يتضح لنا أن هناك -ضمن الشعري بحد ذاته- موقفا ملحميا إلى حد ما. فالذات في مقابل «هو»، في مقابل «موجود» تدركه وتعبر عنه.

إذا كان هذا التفسير صحيحا، فقد نتج عنه ضرورة موقفان شعريان آخران، موقفان شعريان لا غير. أحدهما «الأكثر درامية dramatischere»» وفي مجاله لا يظل الجو النفسي والموضوعي متقابلين، وإنما يؤثر أحدهما في الآخر، ويتبلوران عند عملية الاتصال، فيصبح الموضوع «مخاطبا». ويتم التعبير في غمرة انفعال هذا التأثير المتبادل. ونحن نسمي مثل هذا الكلام المخاطبة الشعرية.

والموقف الأساسي الثالث بعد هذا هو الموقف الشعري الحقيقي. وفي هذه الحالة ليس هناك موضوع مقابل، يؤثر في الذات، إذ يذوب هنا أحدهما في الآخر، ويصبح كل شيء في الكيان الباطني. إن التعبير الشعري هو البوح البسيط للحالة النفسية الداخلية أو للإنفعالات الداخلية. ونطلق على مثل هذا الكلام اسم الكلام الغنائي.

وهذه المواقف الشعرية الثلاثة هي الوحيدة، التي توجد ويمكن أن توجد في اللغة. وكل ما كتب من الأشعار يحيا ضمن هذه المواقف الثلاثة وانطلاقا من هذه المواقف الثلاثة. وذلك لا يعني أن القصيدة المدروسة نتجت عن موقف واحد منها. وعلى هذا فإن الأناشيد المنسوبة إلى هومير لا تتضمن سوى أجزاء صغيرة من الموقف الانفعالي الناتج عن الاتصال كما بيناه سابقا وأطلقنا عليه اسم المخاطبة الشعرية (وهو اليوم يعتبر جوهر الأنشودة). وقد قيلت في قسمها الأكبر من موقف التسمية، ومن حقنا أن نزعم أنها تعتبر بسبب خصائصها المتصلة بالموضوع وبسبب موقفها القصصي أشعارا ملحمية في حقيقة الأمر، ولكنا نرى تنوع المواقف في أغاني النصر Epinikien لبندار بشكل أوضح.

بعد أن تحطم إيمان العصور السابقة بنشوة الكلام والخيال الطليق المجنح بالنسبة للتركيب، تنازل البحث فترة طويلة عن السؤال عن الوحدة نظرا إلى غزارة الأجزاء وتنوعها. وهناك حقيقة مواقف، تسمية حكمية وأناشيد غنائية، لحنت في كل مرة ألحانا عدة يعتريها تغير متنوع. وخلافا لذلك دعا فيرنر ييغر (1888-1961 Werner Jaeger) في كتابه التربية Paideia (ج 1 ص 278) إلى أن: «العمل الفني بصفته كلا يبقي شكلا لا يمكن إبعاده، ولا سيما بالنسبة إلى الشاعر، الذي ينشد في ربط فنه بوظيفة مثالية، إذ تغدو السؤال مضاعفا بالنسبة إليه عما إذا كان عليه

أن يضمن أشعاره المتصلة بالنصر وحدة في الشكل تتعدى وحدة الأسلوب المجردة». ويرى بيغر نفسه أن هناك موقفا موحدا في الثناء على من أحرز النصر بشجاعته، وقد تمت منذ ذلك الحين دراسة مسألة الوحدة. وبناء على ذلك فإن أغاني النصر لبندار ليست، كما كان منتظرا من مثل هذه الأشعار وكما عرف مثلها مما يعود إلى العصر اليوناني، أشعارا، «يسمى» فيها فائز وفوز بصفتهما هذه، وتكون ذات موقف ثابت ومؤكد بالنسبة للذات المتكلمة. إنها أناشيد حقيقية يتوجه فيها إلى قوة عليا. وفي الاتصال بها (وهي لا تلتقي بها هنا في شخصية الفائز فحسب) ترفع الذات إلى الأعالي في الحين وقد امتلأت بالحضور الإلهي، بحيث لا يتم الحديث على نسق منطقي متتابع، وإنما يتم في غموض. ولا يحتاج المرء إلا إلى مقارنة التتابع المنطقي الواضح في هجائية فرانسيس كوارليز بغموض بندار ليلاحظ بوضوح الفرق اللغوي بين الموقفين. :يبدو لنا أنه من المهم عند مناقشة أغاني النصر لبندار التركيز على توضيح «وحدة الأسلوب». وهذا يعني أن الأسلوب الذي تحدد في الموقف الأساسي للأنشودة يحتوي على أجزاء تكتسب «التسمية» دون شك في أغاني النصر وتكتسب فوق ذلك حدة القول المأثور. إن تحليل الأسلوب يهيىء لنا معرفة تلك الوحدة الأخيرة، التي تنتمي إلى «العمل الفني بصفته الكلية».

لقد استطعنا بذلك أن نكتسب في الوقت نفسه بعض الأسس الخاصة بالتقويمات النقدية. فحين تظهر تناقضات بين وحدة الأسلوب ووحدة الوقف يصبح العمل الفني بعدئذ سهل التفتيت. التجربة، أي المضمون الذي يكمن فيه موقف حكمة الكلام، عندها تضل القصيدة، هناك تنقصها وحدة العمل الفني الحقيقي، لأن التعبير يتخذ نبرة الأغنية. وقد يحق لنا، لكي نذكر أمثلة توضح المقصود هنا، أن نشير إلى الشاب شيلر، الذي وقع في شرك النغمة النشيدية، حتى في الأماكن التي لا يتلاءم فيها معنى قصيدته ومركزها، في حين كان رجال التنوير «يسمون» وشغلهم الشاغل هو الخروج من الذوبان ومن الحالة النفسية.

لقد كان بندار على الدوام المنبع الثر الفوار بالنسبة إلى أشعار الأناشيد الأروبية. وسيكون من واجب المؤرخ الأدبي أن يظهر هذا في صوره المفردة. أما

المنبع الآخر، فهو الأناشيد الدينية المسيحية، التي تعود إلى المزامير بالدرجة الأولى (اتضح عند الدراسة المتمعنة أن كثيرا من هذه الأناشيد إنما هي أشعار «التسمية».

يستطيع الإنسان أن يعرف بسهولة أن النشيد خاصية محددة بوضوح داخل ذلك الموقف الأساسي العام، الذي أطلقنا عليه اسم المخاطبة الشعرية. فالأمر يتعلق في النشيد عند المخاطبة الفردية بالقوى الإلهية العليا، التي تصعد إليها الذات المتأثرة. وعندما يبلغ التأثر حد النشوة، نصل إلى ذلك النوع من المخاطبة الشعرية الخاصة، التي احتفظت باسمها القديم الديثيرامبوس. والواقع أن العلاقة القائمة بين الديثيرامبوس والدراما اليونانية تؤكد صحة التقسيم الثلاثي المناسب للمواقف الشعرية الأساسية. وينتمي الديثيرامبوس إلى النوع الأكثر درامية، الذي تصبح فيه التوترات المنسحبة على المخاطب هي الباعث على الكلام. (والعلاقة الداخلية بين الديثيرامبوس والدراما تكمن أيضا في أن ظاهرة التحول تتخذ هنا شكلا أوضح، وهي الظاهرة الأساسية في الفن الدرامي).

وتتمثل الخاصية الثالثة المتصلة بالموقف الرئيسي، التي نشأت في تاريخ فن الشعر، في القصيدة. ففي هذا الاتصال بالمخاطب لا يتعلق الأمر فقط بالقوى الإلهية السامية، التي لا يستطيع الإنسان مخاطبتها إلا بنوع من التأثر القدسي. فالمخاطب قريب عادة من المتكلم، يصبح سهل التأمل ويتبلور في غمرة اللقاء. وينتفي أن يكون «التمجيد» الاحتفالي هو الموقف المناسب بالنسبة له. فطريقة الخطاب كلها أكثر منطقية وأكثر شمولية كما أن معالم الموضوع أكثر رسوخا من حيث التفصيل وأكثر تنسيقا من حيث الكل وأكثر وضوحا من حيث العلاقة. والذات فيه مستقرة، قريبة المنال وأشد حميمية من عراف Vates النشيد الحقيقي. وعندما يتجلى الواقع «الأدنى»، يتكشف على نحو شديد الوضوح كل ما له اعتباره حقيقة في مخاطبة المفرد: عند اللقاء تبرز المعايير، فهذا اللقاء يقود إلى رؤية ويلح على اتخاذ موقف (وفي هذا تكمن صلة داخلية بالدرامى). وهكذا يمكن أن تظهر قوى سامية للعيان، على أنها تظهر وسط واقع أرضي، وتظهر أخلاقيتها، بينما تبقى أسرارها في الخفاء.

لقد عرف تاريخ القصائد الأروبية تصدعات أسلوبية فيما يتصل بالأناشيد البندارية (التي اعتبرت في الحقيقة قصائد)، ولكن النموذج العظيم لهوراس ظل له أثره البارز على الدوام، فقد حقق هوراس بأشعاره الكثيرة الأسلوب الصافي في القصيدة. ويمكننا أن ندرس في قصيدته المشهورة Odi profanum vulgus (أكره جموع العوام) دراسة «الموقف القصيدي»، وعندئذ نرى كيف يتكشف لنا -بعد البداية الاحتفالية مباشرة- في التأملات الحياتية، في حياة أقوياء الأرض المليئة بالهموم، وكيف يصبح سهاد «القلق» هو الوضع المقابل لوضع الفلاح البسيط، الذي يستطيع النوم بهدوء - وكيف يستدعي خلو باله، مع صلته بالموضوع، الوضع المقابل، الذي يحدد فيه الخوف Timor والتهديدات Minae طبيعة الحياة - إلى أن يتثبت من خلال شهادات الوجود المهموم كلها القرار المتعلق بالقناعة، ومن ثم تكتسب الحياة في وهدة سبينة Sabinental معناها التام.

وقد تمت الصياغة اللغوية للقرار في سؤال: ?cur moliar ... cur permutem لماذا البناء ... لماذا التغيير؟. فكانت بذلك ذات صلة حقيقية بالقصيدة، وعبرت مرة أخرى على التأثر الشخصي، الذي يتم عند اللقاء بالموضوع المليء بالهموم، كما يتطلب ذلك الجوهر الشعري.

يجب علينا أن ندرس القصيدة في مثل هذه الأشعار «الصافية»، وعندئذ يمكننا أن نعرف بسهولة أنه إذا كان الكلام النشيدي يتوفر على أجزاء مختلفة عند بندار، فإن الكلام القصيدي عند هوراس قد حالفه النجاح في مناسبات أخرى كما هو الأمر مثلا في الأبيات الموجهة إلى ديانا (III, 22)، التي كان من الممكن أن تصبح نشيدا، وكذلك الأبيات (III, 12)، التي يحجب فيها الجانب القصيدي داخليا، أو في نهاية القصيدة الشعرية الشهيرة في الكتاب الثالث (III, 30): Exegi Monumen-tum... شيدت نصبا تذكاريا ...، التي يتصف الموقف الأساسي فيها بـ«التسمية»، بالعرافة، ومع ذلك تبقى محافظة على طبيعة القصيدة.

وهناك عند هوراس الكثير من هذه القصائد، التي يتداخل فيها موقف القصيدة مع موقف التسمية. لذلك لن يكون حديث عن التصدعات، فالثبات النسبي للذات

المتكلمة ووضوح الكلام العقلي أيضا يظهران لنا مدى سهولة هذا الترابط والإنسجام.

وقد كان ذلك ممكنا بدرجة أكبر في القصيدة (III, 30) لأن القصيدة المسماة نفسها كانت متسمة بالاحتفالية والسمو: إلهية كينونة الشاعر. وكما يبرز موقف المخاطبة الشعرية في أشكال مغايرة -حسب كيان المخاطب الملتقى به-، تنفرد التسمية كذلك بخصوصيتها. فحين يكون المسمى إلهيا، ينتج عن ذلك الإعلان أو الإظهار، ومن الواضح أن الأسلوب اللغوي يشترك في أشياء كثيرة مع السمو في أسلوب التغني.

إذا كان هناك نشيد «إلهي» إلى جانب القصيدة «الأكثر إنسانية»، فإن هناك كذلك القول المأثور الأدنى إلى جانب الإعلان عن الوجود الأعلى. فهو يتضمن تعبيرا عن المعنى، الذي يمكن في بعض الظواهر «الواقعية» المعينة، وقد قدم لنا فرنسيس كواريل نموذجا لهذا النوع في هجائيته المذكورة.

ولا يبدو أن هناك من جهة الكلام الغنائي صيغا مختلفة فيما يخص الموقف الأساسي، الذي يذوب فيه الروحي في الموضوعي. ومن الواضح أن الإعلان عن حالة نفسية لا يكون ممكنا إلا في علو معين، فالتعبير عن البهجة أكثر حيوية من التعبير عن الشكوى. أما الإعلان اللغوي، فيسيطر عليه ويشكله النوع المتصل بالنشيد.

ليس هناك في الحدث النشيدي روابط، وليس هناك كذلك معايير تبرز عن ذلك، فالحدث النشيدي يتم من خلال صفوف دون اتباع وتراكب. قد يكون من الصحيح القول بأنه يتم من خلال دورة. فكل شيء يصطف ويدور حول ذلك المركز الخفي للحالة النفسية. ومن ثم ليس هناك محاور لغوية (كما هو الأمر مثلا فيما يتصل بالنوم الهادئ والنوم المضطرب عند هوراس) تقتحم منها ميادين جديدة ويتم قياسها. هناك الأفكار الأساسية (key-notes)، التي تشير إلى العمق والمركز بدل الإشارة إلى الأفقي. وكثيرا ما نلاحظ كيف تتكرر هذه الأفكار الأساسية، إلا أن ذلك يتم ضمن مضمون أكبر حجما. وكنا قد عثرنا على اندماج شعري من هذا النوع في قصيدة فرلين القمر الأبيض (الساعة). وإننا لنعثر عليها أيضا في الليلة

الثانية من قصيدة الرحالة لغوته: حين تتكرر كلمة «استراحة Ruh» البيت الثاني في النهاية، تعود بكثافة وعمق أكثر دلالة، وذلك بصفتها اندماجا شعريا حقيقيا: «تستريح أنت أيضا Ruhest du auch».

ب - الشكل الداخلي

نعود مرة أخرى إلى قصيدة هوراس: أكره جموع العوام ... لتساعدنا على معرفة طبقة شكلية أخيرة وفهمها على الوجه الصحيح. قد نتصور أن القصيدة قد وصلت إلينا بدون المقطعين الأخيرين، ولكن القصيدة تبقى مع ذلك ودون أدنى شك قصيدة. فكل كلمة تقال فيها، تقال انطلاقا من الموقف الخاص بالقصيدة، وهذا من غير أن يكون هناك أي مساس بطبيعتها لا في كثر ولا في قليل. ورغم هذا نعرف أن القصيدة ينقصها شيء جوهري إذا لم تلحق بها هذه النهاية. وليس ذلك بالنسبة إلى الامتلاء الموضوعي والمضمون الفكري فقط -فلن يكون هناك أي حسم في هذه الحالة- وإنما بالنسبة إلى التدوير والارتباط بالشكل أيضا. وكل ما سبق ذلك، ولا سيما بروز الحدث كله، يسعى نحو النهاية بالأسئلة، التي تتضمن قرارا، وهو قرار يتعلق بطريقة الحياة في غمرة هموم الوجود الكثيرة. إن هذا القرار ليشكل حجر النهاية الضروري، الذي يكون عنده للبناء معناه.

ولكن هذا يعني بشكل عام أن العمل الفني بصفته زاوية نوعية يكتنفه شيئان: الموقف، الذي يتكلم فيه -وهو في حالتنا هذه الموقف القصيدي بوصفه طابع التغني الشعري-، والشكل، الذي يدور فيه الكلام، بحيث يصبح وحدة وكلا متكاملا. ويمكننا على هذا النحو أن نصف الشكل بأنه صياغة القرار. وبذلك نحن نقف أمام الوضع نفسه مثلما هو الأمر في طرق الكلام وأشكال الكلام: هناك نوع من الكلام، وهناك شكل يرجع فيه إلى نفسه ويجد كماله بصفته بناء. وفي الحين يتضح الارتباط الداخلي بين الكلام والشكل. إن اتخاذ القرار يحتاج بصفته شكلا إلى لقاء بين الذات والمخاطب (بين الأنا والأنت)، إلى إقامة العلاقة مع المخاطب، فكان القرار شكلا يرتبط داخليا بالموقف القصيدي، ثم إن الموقف القصيدي يلح من ناحية أخرى على بلورة الانفعالات والوصول إلى النهاية. وإننا لنكاد نعتبر الكلام في

موقف معين قلِوًا والشكل شكلا باطنيا يتحلل فيه. وعندئذ قد يكون التشبيه خاطئا، لأنه يثير لدينا انطباعا يوهم بأنه ليس هناك سوى قالب واحد للقرار، الذي يمكن للقصيدة أن تجد فيه شكلها، في حين أن هناك غيره أيضا. وهكذا يتبلور في القصيدة III, 2 معنى التذكير الوعظي. ويستطيع الإنسان أن يعرف في أثناء ذلك بسهولة أن الشكل الداخلي قد تكوّن بنفسه وامتد إلى اللغة وخلق لنفسه حركات لغوية خاصة مميزة. وعلى ذلك أصبحت أسئلة «لماذا cur» في III, 1 حركات القرار اللغوية.

إن دراسة البناء لتساعد بصفة جوهرية في توضيح الشكل. ومن بين ما يساعد على ذلك أن يعتني الباحثون بتحديد أشكال من هذا النوع وتوضيحها. ولكن الأرضية هنا أقل تمهيدا منها فيما يماثلها من الأشكال الملحمية الأولية. وها نحن نقدم بعض التلميحات، التي لا يمكن إلا أن تكون مؤقتة. نحن نعتبر تمجيد الآلهة في النشيد شكلا داخليا. أما تمجيد شخص، أو مدينة، أو منظر طبيعي أو غير ذلك، فيبرز شكلا مماثلا إلى جانب التسمية، في حين تظهر إلى جانب الكلام الغنائي، الذي ليس فيه شخص مقابل، البهجة (بهجة الحب مثلا)، التي قد تكون الشكل المناسب. أما الشكوى في الأغنية، شكوى الفراق مثلا، كما هي معروفة في الأغاني الشعبية قبل كل شيء، فتظهر إلى جانب المخاطبة بمثابة التهمة أو «التحدي»، بل قد تظهر بمثابة «اللعنة» (عند غوته: بروموثيوس). وهناك إلى جانب التسمية الندبة، الندبة على ميت مثلا. (الندبة تبعد الماضي ومعه العالم المقابل، ومن الواضح أن نغمة الغنائية تكتنفها على نحو بسيط: الحق أن ما نطلق عليه اليوم اسم المرثية، إنما يقوم على مجموعة كبيرة من مثل هذه الظواهر الشعرية). ومن الأشكال المعروفة أيضا الدعاء، والصلاة، والمواساة. وتظهر على الأخص بصورة أشكال في الكلام الغنائي. والفصل بين الذات والمخاطب، بين الأنا والأنت، إنما هو عرضي، والأشكال تتحقق بصفتها تعبيرا عن حالة نفسية.

من الممكن أن نلاحظ بشكل عام أن الكلام الغنائي لا يلح من الداخل كثيرا على الوصول إلى شكل دائري مثل القصيدة، التي تسعى إلى التدوير من خلال البلورة. أما في الأغنية فيمكن، كما يتضح من العديد من أغاني برينتانو، أن تبقى في إطار

الدوران أو الرقص الدائري. على أن الأغاني الكاملة، ومنها أغاني برينتانو نفسه، هي في النهاية تلك الأغاني، التي يتم الوصول فيها إلى الوحدة والتماسك التام. وإننا لنجد من ناحية أخرى أن أغاني غوته كلها تقدم لنا الدليل على أن الكلام الغنائي يصل إلى الكمال في شكله النهائي. إن ثراء أغاني غوته ومقامها يقومان على امتلاء الأشكال الداخلية المرتبطة أشد الارتباط بالموقف الغنائي. ومن هنا تنتهي الأغنية الأولى من الأغاني الليلية للرحالة دعاء (أنت الذي من السماء) وتنتهي الثانية مواساة (فوق كل القمم ...).

وتبدو كل أشكال التسمية حكمة، بمعنى تسمية المعنى الحكمي الحقيقي في حدث معين فريد. وقد تحقق هذا الشكل في تاريخ فن الشعر في الهجائية، التي تبرز فيها الجملة الحاسمة بصفتها نادرة. ونجد أشكال التسمية الأخرى في الإعلان أو الاستحضار، تسمية كيان موجود. وقد تم التحقيق التاريخي للاستحضار في الرقية، التي هي من أقدم النماذج الشكلية. ونذكر مثلا شعريا على الإعلان مرثية Nänie لشيلر. (نحن نتفق إذن مع بايسنر Beissner، الذي رفض أثناء مناقشة الشكل الداخلي للقصيدة الشعرية اعتبارها مرثية «تاريخ المرثية الألمانية، ص 148 Geschichte der deutschen Elegie, S. 148». ونستطيع أيضا أن نوافقه على المصطلح الذي استعمله بخصوص «النغمات النشيدية»، لأننا كنا قد لاحظنا في وقت سابق التقارب القائم بين النشيد والإعلان. إلا أن القصيدة لم تنتج داخليا عن بلورة انفعال اللقاء بالإله، وإنما نتجت عن المقابلة وعن معرفة. فهي ليست نشيدا، وإنما هي إعلان).

ومن أشكال التسمية الأخرى التنبؤ باعتباره تسمية وجود في حالة صيرورة، وكذلك الاعتراف (con-fiteor)، الذي يتطلب إعلانا سابقا أو يصحبه معه، ويعبر عنه للذات بما لها من اعتبار.

وهناك شكل يبدو على الدوام إلى جانب التسمية، وهو الذي يظهر انطلاقا من معالجة فن الملحمة، أعني: الصورة. إنها لتصف وجودا مقابلا، وذلك يفسر لنا سبب ظهورها في القصص أيضا. وهي بوصفها شعرا وصورة شعرية تشكل زخما من الإنفعال، الذي تزخر به الذات المتكلمة.

وليس هناك من داع لذكر التسميات العادية لما يحسب على الأنواع الغنائية واختبار معانيها. فالأمر لا يتصل بفهم الأسماء وحصر النفس في التحديدات بقدر ما يتصل بمعرفة القوى المؤثرة في الكلام الشعري وإدراك العمل الفني على أساس أنه بناء تضافرت تلك القوى على تشكيله. لقد تعرفنا على المواقف الأساسية الثلاثة، التي تجعل من الإعلان الشعري بناء، وهي المخاطبة الشعرية، والكلام الغنائي، والتسمية الشعرية. فالدعاء والأغنية والحكمة هي الأنواع الغنائية الثلاثة. الدعاء والحكمة يتخذان في كل مرة مظاهر خاصة، يتجلى فيها «الغنائي» و«الموقف الأساسي» على حد سواء في شكلهما النهائي. إلا أن فهم العمل الفني المفرد على أساس زاوية النوع يتطلب أن يكون هناك إلى جانب الموقف الشكلي الداخلي، الذي يرتبط به بنسب خفي. ومن هناك، من الموقف والشكل الداخلي، يتوصل تفسير العمل الفني إلى معرفة وظيفة كل الظواهر اللغوية الأخرى، التي عالجناها في الفصول السابقة ويدرك التفاعلات الخاصة بها. فهناك حيث ينعدم التناسق بين التأثيرات، هناك حيث تصبح القوى غير متجانسة، بمعنى انعدام الوحدة في روافدها، يتصدع العمل في ذاته. وهكذا نصل في هذا الموضع إلى معايير ثابتة تتصل بالتقويم، —وقد تم التعرف على التصدعات الأسلوبية في الطبقة نفسها في مرحلة سابقة.

ويهمنا في نهاية هذا الفصل الإجابة عن الأسئلة التي بقيت في السابق بدون جواب. فبعد أن تجاوزنا الحدود، التي رسمت للدراسة الأسلوبية البحتة، نعود مرة أخرى إلى القصائد الثلاث لماريو دي سا-كارنيرو وهوغوفون هوفمانستال ومالارمي.

ج - الموقف والشكل في القصائد الثلاث

ونبدأ بقصيدة التمثال المزيف لماريو دي سا-كارنيرو. لقد قادنا بحث الأسلوب إلى السؤال عن المعنى الحقيقي للقصيدة في صورتها الكلية، وعن المكان الذي تكمن فيه وحدة البناء النهائية وعن معنى وحدة هذا البناء. يسهل علينا الآن أن نعرف أن الموقف يكمن في إعلان الحكم. فالذات تقف في مقابل موضوع وتسميه. وإذا كان

الموضوع هنا هو الذات نفسها، فإن ذلك لا يغير من الموقف المبدئي. إن الانفعال لا يتبلور في هذه القصيدة من خلال اللقاء، فقد أظهر التحليل الأسلوبي بصورة كافية كيف اصطفت فيها الجمل التامة وكيف تم التعبير عن الوقائع الثابتة المعزولة بصفتها هذه. (إذا كان التحليل الأسلوبي قد أظهر في الوقت نفسه ما تعانيه الذات من عذاب، فإن الجوهر الشعري للقصيدة يتضح من خلال هذه الانفعالات النفسية). على أن تحليل البنية قد أظهر كذلك أن الأمر لا يتعلق بتصفيف بين، وإنما يتعلق بتصعيد نحو النهاية. لم تستطع القصيدة استرسالها، فقد اتخذت شكلها في البيت الأخير. وتقوم التسميات الأربع المصطفة في المقطع الأخير في موقع أعمق من موقع من التي سبقتها، فهي تجمل، وهي «جمل حكمية» تعبر عن جوهر الموضوع، ففي النبر «التكرار المعبر) والمضمون معا (السماء، والمعبد، والإله، والتمثال-الظاهر أنه تمثال للآلهة) شيء إلاهي. على أنه لا يعلن عن القداسة، وإنما يعلن عن انعدام القداسة الحقيقية والزيف، وحتى عن الشقاء. فالقصيدة ضد الإعلان، الإنذار بالشؤم.

ينبغي القول فيما يتصل بالتاريخ الأدبي أن التفسير الأخير لجوهر الموضوع ليس مجردا، وإنماعبر عنه من خلال أشياء رمزية وغير واقعية. ومن هنا يمكن إدماج ماريو دي سا-كانيرو في «الرمزية»، وإلى ذلك تنفتح أمامنا طرق للدراسة انطلاقا من المضمون (تفسير-الأنا) والشكل (الإعلان) على حد سواء.

إلا أنه لا بد أيضا من التنبيه فيما يتعلق بالإنذار بالشؤم إلى سياق يحتاج إلى بحث منظم. لقد عشنا كلنا شكل الإعلان، أو تفسير الذات على الوجه الأصح، في الإنجيل بصفته إنذار شؤم، ومن ثم عاشها الشعراء. ومن الجائز أن يكونوا قد عاشوها بصفتهم بشرا يتميزون بالموهبة اللغوية والأشكال الفنية على نحو أعمق من الآخرين (والحديث هنا عن التركيب اللغوي لا عن المضمون الديني). «أنا البعث والحياة، من آمن بي، سيعيش كما لو أنه سيموت وشيكا، ومن عاش وآمن بي، لن يموت أبدا». - هذا أفضل الأمثلة وأبقاها من إعلانات الأنا في الإنجيل، التي نحملها في أنفسنا. ولا ينبغي لنا أن نزعم أن ماريو دي سا-كرنيرو قد كتب

قصيدته على أساس إنذار الشؤم الإنجيلي هذا أو بناء على غيره (ولو أن ذلك غير مستبعد)، ولكن العلاقة الداخلية قائمة لا يمكن إنكارها. إن الإنجيل يقدم في دائرتنا الثقافية لكل النماذج الشعرية تقريبا (الإعلان، والتنبؤ، والصلاة وغير ذلك) أعظم النماذج والأمثلة، التي تعيش بصورة مستمرة عند جميع المنتمين إلى دائرتنا الثقافية. لقد سبق لنا أن ذكرنا كلمة ا.ف. شليغل عن الطبيعة التصويرية والتوثيقية والتنظيمية للشعر اليوناني، - ويظهر لنا أنه من الضروري أن نضع الإنجيل إلى جانب الشعر اليوناني. (هناك في المقطع الأخير من أسلوب القصة الواضح إلى حد بعيد إشارة إلى الإنجيل: إنها أهم نتيجة توصل إليها شبيتسر في دراسته عن التعداد Enmerzción).

لقد بدأنا بقصيدة ماريو دي سا-كانيرو، لأن التعرف على الموقف والشكل فيها أسهل من التعرف عليهما في قصيدة هوفمانستال. إلا أن المناقشات السابقة بالذات قد توصلت إلى الإجابة عن أسئلة تتصل بهذه الأبيات، لم تستطع تقديمها الدراسات الأسلوبية.

هنا أيضا يتم الكلام من موقف الإعلان. فالترتيب الواضح للوقائع التامة يعد الشكل الضروري لظاهرته اللغوية الضرورية وتأكيدها على الكلام، إذ يتصل الإعلان هنا أيضا بالإلهي و«القوى الكوونية»، ومن هنا يتجلى الموقف وسمو النبرة بمثابة الموقف الداخلي لقوى التشكيل. وهنا يتضح لنا شيء من وحدة الأسلوب التي لم تتضح لنا قبل هذا.

إن الأمر لا يبقى عند الإعلان المتواتر، فقد أظهرت دراسة التركيب تماسكا نهائيا، وكان القسم الأول أساسا لقسم ثان، في حين يشير النبر والإيقاع والأشكال اللغوية وكذلك البناء إلى النهاية بصفتها أهم فقرة في القصيدة. ويتخذ الشكل الداخلي هنا أيضا طابع الإعلان، إعلان الذات. فهناك جملتان حكيمتان في الأبيات، إحداهما في نهاية القسم الأول، والثانية في نهاية القصيدة كلها (كما انتهت الجمل الحكمية لسا-كارنيرو أيضا). يجب أن تكونا هناك، فهما الإشارات اللغوية، التي يتم فيها الشكل الداخلي للإعلان. ويمكن فهم ما يتوصل إليه التحليل الأسلوبي انطلاقا من زاوية النوع بناء على حتميته الداخلية.

«حصتي هي ...» هذه هي جملة الحكم الأصلية «أنا البعث ...» من المؤكد أنه ليس هناك في التفسير الذاتي ما يبشر بالسلامة ولا ما ينذر بالشر، ويبقى الأمر في التعبير عن الجو، وهو حبيس وغير مؤكد.

سيكون من السهل علينا من خلال المقارنة أن نحدد تفرد القصيدتين بشكل أجمل وأدق، – عند النظرة الأولى يظهر لنا ما للقصيدة البرتغالية من تماسك كبير ووضوح وتدفق موسيقي. ومن الممكن أن تكون المقارنة ذات دلالة كبيرة أيضا، لأن التشابه بينهما كبير جدا، فكلاهما تتضمن القوى اللغوية الأساسية.

عندما تناولنا قصيدة التجلي المالارمية كان التحليل الأسلوبي قد انتهى عند التأكيد على أن الصور مرتبطة بعضها ببعض، وأن صورة أصلية مشتركة قد تبلورت عنها. ومن المناسب أن نعود إليها الآن لنوضح ذلك أكثر. ونلاحظ لأول وهلة أن هناك موضوعا يسمى هنا. إننا لنجد هنا أيضا موقف التسمية في مقابلة الطرف الآخر. من الناحية الأسلوبية يشير التراكب الزمني نفسه إلى انفصال ما. والأمر لا يتعلق هنا أيضا بمجرد التعبير عن حكمة بحتة مجردة، وإنما يتعلق، بصورة أقوى مما عليه الأمر عند سا-كارنيرو، بتسمية موضوع. وهنا أيضا يتعلق الأمر على نحو واضح بموضوع ممتلئ بالحضور الإلهي: فساروفيم، اليوم المبارك، الحورية، وكذلك التعذيب بشدة، الانتشاء، والشمس تغمر الشعر، وباقات النجوم تخلق كلها بصفتها معاني جوا من هذا النوع.

لقد تمت هذه القصيدة أيضا من موقف الإعلان أو الاستحضار. وكانت قد جلبت انتباه معاصريه بصفتها ميزة مالارمي على الإطلاق وأصبحت مطلبا من المطالب الفنية عند الرمزيين. وقد استعمل كورت فايس في كتابه عن مالارمي (ص 372) مصطلحات مثل «حرمان القداسة»، و«الرقى» و«الاستحضارات» ويعيد إلى الذهن رويير Royére وفاليري وغيرهما من الذين أعطوا تفسيرات من هذا النوع. وينقل فايس خاصة فقرة من دراسة شتيفان جورج عن مالارمي: «ولنفكر في تلك التمائم والاستحضارات العديمة المعنى، التي لا يشك الشعب في نجاعتها، وتتجسم في أشكال مثل دعوة الشياطين والآلهة، والصلوات القديمة، التي منحت نفوسنا

العزاء دون أن نفكر في مضمونها، والأغاني التي تعود إلى العصور الغابرة، التي لا تترك لنا مجالا لتفسيرها. ولكن قراءتها والتغني بها تغرقنا في فيض من الملذات والآلام وتبعث فينا ذكريات باهتة، تمد لنا أيديها كالأخوات المتملقات» (XIII, S. 53)

إن شهادة هذا الشاعر الرمزي (لقد كان الأمر هكذا في عصره على الأقل) على شاعر آخر رمزي تؤكد التفسير الداخلي للموقف بصفته استحضارا. وما يقوله جيورغ (فيض من الملذات والآلام ...) يتصل على هذا الوجه بالجوهر الشعري لهذا الفن ولجوهر القصيدتين أيضا. وعلى العكس من ذلك يبدو لنا أن حكمه على ذلك بأنه «عديم المعنى» ليس «تفسيرا صحيحا» ذا اعتبار بالنسبة لقصيدة التجلي. لقد كشفت المعالجة الماضية الارتباط الكامل بين المواقف التصويرية الأربعة، وانتهت بنا إلى مفهوم تجسيم صورة أصلية بوصفها تجسيما للمعنى، الذي لم يعبر عنه هو نفسه.

فالاستحضار يدور، وتتحقق القصيدة عن طريق الصورة النهائية للحورية وتصير شكلا كاملا. وليس لما يستحضر معنى يمكن فهمه بسهولة. وتبقى مجرد صورة تساعد المتكلم العالم على فهم صور أخرى، فتتعدى بذلك حدود نفسها. وها هنا نتذكر مرة أخرى ألتياتوس القديم ومنحوتاته الخشبية، التي تتجاوز على الدوام نفسها وتجعل العالم أكثر وضوحا. ويحق لنا ونحن نتحدث عن الشكل الداخلي لقصيدة التجلي أن نتحدث عن الصورة الرمزية. فالقصيدة في شكلها الداخلي استحضار -صورة رمزية. وبذلك يتلقى مؤرخ الأدب بيده مفتاحا يساعده على فهم الرمزية. فاستحضار-الصور الرمزية هو، فيما يبدو، فن الشعر في مفهوم هذه المدرسة الأدبية.

4 - مواقف الملحمي وأشكاله

أ - عناصر بناء العالم الملحمي

الموقف الملحمي الأصلي هو: قاص يروي لجموع من المستمعين ما حدث. وعلى هذا فموقف الراوي في الجهة القابلة لمن يروى لهم، ولا يمكن أن يكون هناك تداخل

خلافا لما يقع في الغنائي. فالصيغة اللغوية الواضحة هي الفعل الماضي، الذي يكون ما يروى فيه حدثا ماضيا ثابتا لم يلحقه التغيير. وتستمد التأويلات الملحمية الأولى من الموقف نفسه. فالراوي لا يروي الحدث بشكل انفعالي، وإنما يرويه بنوع من الهدوء تقريبا، بل بفرحة بتنوع العالم. فيتناول من موقفه البعيد امتلاء هذه القطعة من العالم، التي تمتد أمامه. «ويكمن هدف الشاعر الملحمي في كل نقطة من حركاته، ولذلك لا نسرع في لهفة إلى هدف، وإنما نتباطأ في حب عند كل خطوة» - هذه الكلمات، التي وجهها شيلر إلى غوته (22 ماي من عام 1797) لا يزال لها اعتبارها لدى المنظرين عند صياغة القواعد الملحمية. ففي «نتباطأ في حب» تكمن القيمة الخاصة لبعض العناصر المميزة الناتجة عن العالم المقابل كما تكمن فيها النزعة التركيبية. والأجزاء المفردة في الملحمي غير متساوية في استقلاليتها خلافا لما هو عليه الأمر في الشعري والمسرحي. وقد استنتج شيلر في الرسالة نفسها ما يلي بوضوح: «إن استقلالية الأجزاء خاصية رئيسية في القصيدة الملحمية».

على أن هناك طبعا أجزاء أخرى تبقى في العالم الكلي، وهي ذات صلة بأجزاء أخرى وذات دلالة عليها. وليس لذلك من حاجة إلى استدعاء ما هو قادم واستدراجه حتى يسلس الحدث قياده بشكل ثابت. ولا يمكن أن يتعلق الأمر بتوسيع المكان من أجل فتح آفاق في الجهات المختلفة. لقد أثبت إميل شتايغر عن طريق هومير كيف يبرز الشاعر العالم بسؤال من أين؟ ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أن الأمر يتعلق عند هومير بالسؤال -من أين؟- بالنسب، بمعنى موقف الأسطورة (يتعلق إلى جانب ذلك أيضا بأحداث حقيقية تتصل بمن أين الأسطورة). أما السؤال عن من أين عند دانته فيبرز عالما من الأعمال، تخضع للقوانين، وعند أريوست عالم من المفاجآت والروائع والخرافات وغير ذلك.

لقد سبق لنا أن أشرنا في ملاحظاتنا عن شعر الدعاء والقول المأثور أن الموضوع المقابل يمكن أن يكون ذا أنواع مختلفة تماما. وكانت هناك بدايات لعزل الأنواع الملحمية بناء على المضمون المحض لم تتم روايته. فكلمات هوراس عن مضمون الملحمة: res gestae regumque ducumque et tristia bella أعمال الملوك

والقادة وأحداث الحرب المؤلمة» كثيرا ما اعتبرت تحديدا لهذا النوع الأدبي. وهكذا ظلت الرواية «اليونانية المتأخرة حتى سنة 1000 تدعى قصة حب Erotikon، وكذلك حددها فيما بعد منظرا القرن السابع عشرة الفرنسيان بيرنارد لانسي Bernard Lancy في كتابه (Novelles reflexions sur l'art poétique, 1668 تأملات جديدة في فن الشعر) والأب (بيير دانييل) هويه (1630-1721) Pater Huet في كتابه De l'origine des romans, 1670 عن أصول الرواية) بوصفها قصة حب. ويبدو أن جوهر الحكاية يحدد من هذه الوجهة من خلال مضمونها الرائع، والخرافة من خلال حيواناتها، على أنه لا تعد كل قصة عن الحيوانات خرافة، كما لا تعد كل رواية قصة حب، كما اتضح ذلك للمنظرين القدامى عن طريق دون كيخوته والرواية التشردية. وإذا كان النقاد قد وضعوا مجموعات خاصة للرواية التاريخية، والرواية الاجتماعية، والرواية الريفية وغيرها، فإن ذلك يعني في الحقيقة التنازل عن تحديد الرواية من خلال مضمونها. وليس من الممكن الوصول من هذا الطريق إلى فهم الأنواع الملحمية.

علينا أن نضيف إلى ذلك شيئا آخر. لقد حدد ا. جولس في كتابه، الذي يعتبر أساس الدراسات النحوية، الأشكال البسيطة، التي لا تزال أسفل «الأدب». إنها اللغة نفسها، التي تمسك هنا، بقيادة «عمل عقلي»، قطعة من العالم وتضعها في شكل وجيز. وهكذا تنتمي إليه بصفتها أشكالا الأسطورة، والقصة البطلية، والخرافة، واللغز، والقول المأثور، والأحدوثة، والمذكرات، والحكاية، والنكتة. وقد نجد في النكته هنا أسهل وسيلة للتدليل في كل مرة على وجود شكل بالغ الوضوح. هناك أناس لا يستطيعون حكاية النكت، فهم يعجزون عن صياغة مغزاها بصورة صحيحة، ويضيعون قبل ذلك في الأمور الثانوية، التي لا صلة لها «بها»، ويصعب عليهم توجيهها نحو مغزاها، -هم لا يستطيعون حقا إيجاد الشكل، الذي هو شكلها أو الشكل الذي تتطلبه. ومن عادة هذه الأشكال أن تنمو في «الأدب» في اللحظة، التي لا تتولى صياغتها فيها اللغة نفسها، وإنما يحققها فيها عن وعي راوية معين (يقول جولس: من حيث تستمد). إن رواة مجموعة من الأساطير، أو الخرافات، أو الأحاديث الغربية أو غيرها هم شخصيات، تحدث عنها التاريخ الأدبي (بيرو، Charles Parrault 1628-1703، والإخوة غريم وغيرهم). والعامل الخلاق، الراوية

هو conditio sine qua non الشرط، الذي لا يتم بدونه شيء، في الأدب الملحمي كله.

ومن هنا يمكننا الآن أن نرتب الأنواع الملحمية على أساس الطريقة، التي تتم بها الرواية. ويبدو أن بعض مصطلحات الدراسة الأدبية مثل الروايات الهزلية، والملاحم الهزلية، والرواية الشعرية وغيرها توحي بذلك. ولا ضرورة للعودة مرة أخرى إلى الحديث عن الأثر القوي للموقف القصصي في بناء القصة الأدبية. فمن السهولة بمكان أن ندرك أن المواقف القصصية في النثر أكثر تباينا منها في القصة الشعرية، التي يجلوها الجو النفسي. ويعتبر آريوست أقدم روائي القصة الشعرية من حيث الجوانب الشخصية. ومن ثم أثر -إلى جانب ثربانتس- في الرواية الأنجليزية في القرن الثامن عشر، الذي حاول فيه فيلدينغ، وسموليت، وغولد سميث (Goldsmith, 1728-1774) وسترنه إيجاد مواقف جديدة. ولربما كان ستيرنه أقواهم، فهو يبني القصة الكبيرة في معظم الأحيان من خلال الموقف القصصي ذاته).

ولكن حتى إذا نحن استطعنا الوصول إلى علم الأنماط الخاص بالمواقف القصصية، فإننا لن نكسب من وراء ذلك الكثير فيما يتصل بتحديد العلم الخاص بالملحمة. ذلك أن الملحمة توسع العالم. وقد انصهر عالم الفن الشعري في الانفعالات النفسية، إذ كانت المواقف، التي يتم فيها الإعلان، حاسمة بالنسبة لتحديد طبيعة النوع. ويخدم القص في الفن الملحمي خلق العالم، ويتسق بنفسه مع نوع العالم الذي يدور الحديث حوله. والسؤال اللغوي عن الطريقة، التي بني بها العالم، هو وحده الكفيل بالتوجيه نحو الأنواع الممكنة.

لقد اتضحت الأشكال البسيطة على أنها أشكال لغوية. ومن السهل أن نعرف الآن أن كثيرا من القصص الطويلة تنضوي في ثناياها على شكل بسيط. وإذا كانت هناك في السنوات الأخيرة قصص وصفت بأنها أساطير، فإن ذلك يشير إلى أن ثمة (عن طريق ملتو يرجع إلى الأساطير الإسلاندية) قصة (بمعنى القصة العائلية) تكون هي النواة. وقد زعم بعض الناس أن للملحمة الطويلة أيضا قصة تعد هي بذرتها. وإذا نحن فهمنا مع جولس الخرافة على أنها شكل، يحاول أن

يدرك العالم بوصفه «حدثا يتصل بالخلق الساذج»، بمعنى أنه حدث، يتم «كما يجب أن يحدث في العالم بناء على ما نحس به نحن»، فسوف يتضح لنا أن هناك عددا من الروايات، وكذلك بعض المسرحيات، تنطوي في أعماقها على نواة خرافة. (ويحتوي البعض منها على خرافة مضادة، أي أنه لا شيء يحدث كما ينبغي له أن يحدث).

ولكن كيف يمكن توسيعها إلى شكل كبير؟ إن الملحمة والرواية أساسا شيء آخر غير مجموعة من الأقاصيص المتشابهة. فبتفال Pitaval، وألف ليلة وليلة، والقصص الطفلية والمنزلية للأخوين غريم، وكذلك تل أويلنشبيغل Till Eulenspiegel أيضا، الذي كان على أية حال قد قدم للفكرة شكلا مناسبا، ليست كلها أشكالا كبيرة، رغم أن مداها أكبر من بعض الأشكال الحقيقية.

إن الشكل الكبير يعيش من قوى أخرى. ففي الشكل الملحمي الكبير يروى عالم، عالم ثري متنوع. كيف يمكن أن يصير هذا العالم؟ إذا أمكننا إدراك القوى الخالقة، فهناك أمل في أننا سنصل بهذه الطريقة إلى ترتيب يكمن في الأنواع ذاتها.

هناك ثلاثة عناصر تخلق العالم ومعه عناصر بناء الشكل الملحمي: الشخصية، والمكان، والحدث. ويمكن أن تكون مساهماتها في خلق العالم مختلفة. وسنتحدث عن هذا. ولنضع أولا نصب أعيننا كل عنصر من عناصر البناء على حدة. سنتحدث أولا عن الشخصية.

من الممكن أن ينضوي شكل كبير على شكل بسيط، والمعروف من ذلك مثلا هو اللغز. على أننا نعرف كذلك الشكل الكبير، الذي تطور عنه، وهو القصة البوليسية. فهناك جريمة تصبح لغزا، ويصبح المجرم لغزا بالنسبة لمطارديه. ومضمون الشكل أكثر من أن يكون مجرد تجربة في حدة الذكاء. وقد علمنا مؤرخو الثقافة أن ما هو سر بالنسبة لمجموعة يصبح لغزا، وحل اللغز يعني المساواة، أي القبول في رابطة. ولا يزال هذا واضحا في إجراء الامتحانات في هذا اليوم، الذي يظهر فيه من يحل اللغز المطروح مساواته، فيقبل في الرابطة. في القصة البوليسية تصبح جريمة ما لغزا، فإذا وفق المطاردون في إيجاد الحل، تصدع سر عالم الجريمة، وانتهى وجودها الخاص، وأزيلت بؤرة مليئة بالمخاطر. وكلما بقي الأمر عند مجرد التقرير

عن حل من هذا النوع، لم يشكل بالنسبة إلينا أي مشكل. ومثل هذه القصص يمكن، حينما يستطيع القاص الظهور على هذه الصورة بوضوح، أن يعد من الأدب.

إن الشكل الكبير لـ«القصة البوليسية» ينشأ أولا عن اتساع الأحداث المتشابكة. ولندع هذا جانبا، فإذا كانت قد أصبحت رواية بوليسية، فإن الفضل في ذلك يعود إلى قوى أخرى. ذلك أن إدغار آلان بو (E.A. Poe 1809-1849) كان قد استعمل المخبر الخاص كوسيلة فنية للوصول إلى حل اللغز. وقد جعل منه كونان دويل (Conan Doyle 1859-1930) بلمسة عبقرية «شخصية». وكان شيرلوك هولمز Sherlock Holmes بصفته شخصية أكثر من مجرد حلال للغز في هذه الحالة الخاصة، إذ كان له وجوده الخاص، وواصل حياته في العلن أيضا بعد اكتشاف الحادثة. إنه لم يكن المبدأ المجسد لحل اللغز فحسب، وإنما جعله مكتشفه من خلال ذلك أيضا مخبرا خاصا هاويا، له مواهب ودوافع فطرية، جعلت من الفوز في حل اللغز فوزا شخصيا بالنسبة إليه، فأصبح نوعا من البطل. (البطل أقرب شخصية أدبية يمكن فهمها).

لم يكن لأويلنشبيغل الزخم، الذي تتمتع به الشخصية الحقيقية. إلا أنه يمكننا أن نلاحظ فيه، وهو ما يمكن حقا ملاحظته في أغلب الأحيان، ميلا إلى توفر الشخصية على النكتة والشيطنة وما أشبه ذلك. فهناك دون الأدب ميل إلى اختلاق الشخصيات وتكثيفها. ولم يصبح أويلشبيغل كذلك تماما عن طريق قصاص الكتاب الشعبي. وعرفت العملية نوعا من التطور في كتاب فاوست بالذات، – ولكنها لم تعرف النجاح بعد. فقد بقي فاوست حبيس مبدأ الأعمال السحرية (أو حامل تجارب الرحلات)، ولم يحرره من مبدئه بصفته شخصية إلا شعراء حقيقيون. والصعود إلى القصة المتواترة انطلاقا من الشخصية، التي تتجاوز بصفتها هذه تراكمات شيطناتها، يمكن ملاحظته بصورة مطردة في الكتابات الفكاهية. وتكتفي من الشخصيات الحديثة بذكر تولن بومبيرغ Tollen Bomberg ليوزف فينكلر Josef Winckler (1881-1966)، وجيفز Jeeves لبلهام وودهوس Pelham Wodehouse (1881-

أو ملهادينهاس Malhadinhas لأكيلينو ريبيرو Aquilino Ribeiro (1885-1963). أما شخصية غراف بوبي Graf Bobby فلا تزال تنتظر راويها.

والصعود إلى الشخصية ممكن أيضا انطلاقا من فن الشعر، وذلك عندما لا تنتهي القصيدة بصفتها إعلانا، وإنما تبني بوصفه شخصية. لقد حاول ميلتون أن يجعل الأسرع Allegro والعميق المعنى Pensieroso (في الموسيقى) من خلال الخطاب الشعري شخصيتين لهما خصائصهما. وكذلك غوته، الذي حاول بدوره أن يجعل من بروموثيوس متكلم التحدي. ويستطيع الأدب في النهاية أن يستخدم الأوصاف المتعلقة بالنماذج النفسية أو الاجتماعية بمثابة عمل تمهيدي. وليس من الممكن تقدير قيمة ما قدمه ثيوفراست Theophrast (287-372 ق م) وجون إيرل John Earle (1601-1665, Microcosmographia 1628)، ولابروبير Jean de La Bruyère (1645-1696, Les Caractères 1688) من «نماذج» مرسومة ساهمت في تكوين الشخصيات الأدبية. ويتصل هذا بالدرجة الأولى بالنسبة إلى الرواية، ثم بالنسبة إلى المسرحية، التي تحتاج على أية حال إلى الشخصية.

تعد الشخصية في الأشكال الكبيرة عنصرا من بين عناصر أخرى. وهناك في الأشكال القصيرة، التي تحدد فيها الشخصية وحدها طبيعة البناء، ويكون فيها البناء شخصية «معينة». وقد تعود ا. جولس أن يذكر قصة الفتاة الغريقة المستمدة من رواية فيرتر، التي تستحضر فيها شكلا على نحو مؤثر.

كنا قد ذكرنا الحدث بصفته العنصر الثاني في البناء. وإننا لنتساءل مرة أخرى عما إذا لم تكن هناك أشكال قصيرة، يحددها الحدث دون غيره، بحيث يمكننا أن نلاحظ كيف يتشكل جوهر «الحدث» فيها. ويوجد فعلا أشكال من هذا النوع. فبعضها يستغرق الحدث في أوجه، وذلك في شكل اللقاء. وتكمن الأهمية، التي يجب أن تكون من نصيب اللقاء، في طبيعة اللقاء النهائي الحاسمة، وهي مصيرية. والشكل، الذي يفهم على أنه حدث لقاء مصيري ويروى، يسمى قصيدة قصصية. فتحت انطباع التلف والضياع، بعبارة أخرى: السقوط من علو -تصبح القصة في يسر انفعالية وموحدة من حيث الجو النفسي. وليس من النادر أن يحدث مثل هذا

الانزياح، بحيث يصبح حدث اللقاء مجرد باعث. وعلى البحث أن يدرس هذا التداخل من زاوية النوع وأن ينتبه كذلك إلى أن القضية تكمن في الأنواع نفسها وأن التحديدات النظرية الصارمة غير مناسبة مثل الأحكام السريعة من حيث اعتبارها «أشكالا غير صافية». فالأمر لا يتعلق إلا بمعرفة نقط الاتجاه في ميدان الأدب، معرفة الأشكال «الصافية»، وعندئذ تصبح ظواهر الانتقال الكثيرة أوضح وأقرب إلى الفهم.

فقد تم الانتقال مثلا من القصيدة القصصية إلى القصيدة الغنائية في قصيدة الزورق الجميل Barca Bela للشاعر ا. غريت، إذ يتم فيها الحديث مع الحورية انطلاقا من قلق النظرة المسبقة إلى اللقاء، بينما يتم ذلك قصيدة Loreley لهاينريش هاينه انطلاقا من الحالة النفسية الحزينة لنظرتها الارتدادية إلى اللقاء. أما قصيدتا آيشندورف مناجاة في الغابة Waldgespräch والقعر الهادئ Der stille Grund فتتوقفان عند الحد الفاصل بين القصيدة القصصية والقصيدة الغنائية.

ثمة شكل آخر يسجل الحدث في البدء على اعتبار أنه حدث «واقعي» فريد، بمعنى أنه حدث ثابت زمانيا ومكانيا، ثم تسجلها على اعتبار أنها واقعة، بمعنى أنها لاتسجلها باعتبارها تنفيذا مباشرا لهدف ما، وإنما باعتبارها تقديرا مفاجئا غير متوقع، يفسد الهدف. توجد في كل مكان مثل هذه النقاط الغريبة، التي يرتبط بعضها ببعض على نحو خفي، إلى أن تعود الواقعة في ذروتها إلى تحديد المصير. إن هذا الشكل، الذي يتحقق دائما، كما يرينا ذلك تاريخ الأدب، على هذا النحو (وينسب دور المثال والرائد العظيم إلى بوكتشو بكتابه ديكامرونه Decamerone)، يسمى القصة. واسمها يشير بصورته هذه إلى الطبيعة السردية فيها لا إلى شخصية. وعدم دقة هذه التسمية يتضح من أن لها في الإنجليزية والاسبانية (novel, novela) شكلا آخر يختلف عن شكلها في الإيطالية والألمانية والفرنسية (novella, Novelle, nouvelle). وقد شملت هذه التسمية في السابق أشكالا أخرى كالخرافة مثلا، وحتى قصص الديكامرونه لا تنتمي كلها إلى شكل القصة.

على أن هذا كلها لا يستطيع أن يخفي عنا حقيقة أن هناك شكلا، يصبح، عندما يتحقق بصفته قصة، تشكيلا خاصة لحادثة معينة. هذا البناء يصل أثره بوصفه واقعة وحدثا حتى إلى الحركات اللغوية الخاصة. والاستعمالات مثل: لقد حدث أن... ووقع أن... وما كاد...، حتى... لا تخلو منها قصة. ولا يمكن أن تكون للشخصيات هنا قيمة ذاتية، فما هي إلا أجزاء لبناء الحدث. وليس هناك كذلك مكان للأوصاف المسهبة والقصص الفرعية والصور المتصلة بالعالم. والقصة ليست في الحقيقة ملحمية صافية، فهي لا تتوقف في حب عند كل خطوة، وإنما تقترب في تركيزها على الحادثة وتوترها الزمني من الفن المسرحي. وبذلك ضيقنا من دور القاص أيضا، فهو لا يستطيع أن يستطرد، وعليه أن يروي قصته بصورة واقعية، وإننا لنلاحظ من خلال لهجته أنه هو نفسه متأثر بأسرار العالم، التي تتناولها قصته وتشكلها.

وإذا تم وصف المحيط بإسهاب وتعال وعلى نحو لا يتناسب مع روح القصة والفكرة التي تعبر عنها، فإننا نصل بذلك إلى عنصر البناء الثالث. فالجوهر الملحمي الثالث هو القطعة من العالم أو المكان.

نضع للمرة الثانية السؤال عما إذا كانت هناك أشكال صغيرة، لا توجد إلا بصفتها تشكيلا لتلك المادة، بحيث يمكن أن ندرس فيها جوهر المكان. ولا حاجة بنا إلى أن نبعد عن ذلك الشخصيات والأحداث. ولا يفهم من «المكان» مجرد النظر الطبيعي. ولكن المكان هو الذي يحددها تماما، وهي تتخذ معناها بصفتها تعبيرا عن المكان. ولو جاء في شكل قصير، لكان مقطعا خاصا قائما بذاته. وعندئذ تنشأ صورة، والصورة، بل الصويرة تدعى باليونانية eidylion، والأنشودة الرعوية هي الشكل المحقق شعريا، الذي نتوقعه. ويعتبر تيوقريط وفرجيل أستاذي الأنشودة الرعوية من القدامى. أما اليوم فإننا نفكر طبعا عند الحديث عن الأنشودة الرعوية أكثر ما نفكر في الطابع الذي اكتسبته في القرن الثامن عشر المرهف العاطفة. كانت تبرز فيها صورة مكان هادئ ساذج صيغ بأسلوب جميل يتخذ فيه الناس (الغنامون)، والحيوانات (الأغنام بالدرجة الأولى)، والنباتات، والمياه، والكواكب، التي

تم تشكيلها من المكان تماما، قيمة موضعية موحدة. وكان غيسنر Salomon Gess-ner (1730-1788) كثيرا ما انتقل بصفته ممثل المذهب العاطفي بالأنشودة الرعوية إلى الصورة الشعرية، بينما حاول مالر مولر (1749-1825) Maler Müller وفوس وغيرهما أن يجعلاها أكثر ملحمية وأكثر «واقعية». إن أشعار بيرون أو أشعار أنيته (دروسته -هولسهوف) ترينا أنه من الممكن أن تتخذ مفهوما مكانيا آخر غير المفهوم الذي ظهرت فيه الأنشودة الرعوية في القرن الثامن عشر.

ب - الملحمة

الشخصية والحدث والمكان هي المواد، التي ينبني منها العالم الملحمي. أما كيف يحدث ذلك، فإن دراسة بناء الأعمال الفنية، التي بني فيها العالم الملحمي، هي التي تمكننا من معرفة ذلك.

نوجه انتباهنا الآن باختصار إلى العمل الفني، الذي بني فيه العالم بكليته التامة وأثبت أنه المثل الأعلى لتاريخ الشعر وللنظرية الملحمية على حد سواء، وهو الإلياذة لهومير. لقد علمتنا الدراسات الحديثة من جديد كيف نفهم وحدة هذا العمل الفني وكماله، بعد أن غامت النظرة إليه فترة طويلة بسبب نظرية غير مناسبة تتعلق بنشأته. وتتمثل الحادثة، التي قام عليها البناء، في غضب آخيل ابتداء من الباعث عليه إلى إعادة الاعتبار لشرفه وإلى الانتقام لباتروكليس، الذي كان موته نتيجة للغضب. إن هذا الحدث يسمح ببعث الحياة في الشخصيات وبفتح عالم واسع عن طريق البواعث، التي تبطئ الأحداث وتعترض سبيلها، كما يتطلب ذلك العمل الملحمي. ويكتسب العمل الفني عن طريق الحدث البداية والوسط والنهاية، ويكتسب كماله وكليته.

إن الإلياذة تمثل نوعا أدبيا. ويقوم جوهرها على بناء عالم كلي، يصبح بناؤه هذا ممكنا باعتباره تشكيلا لحدث هو الطبقة الحاملة للمادة. وإننا لنستحي أن نطلق عليه هكذا ببساطة اسم الملحمة. وقد يكون من الضروري وضع أسماء جديدة

للقصص المعبرة عن العالم بكليته، التي تصبح ممكنة انطلاقا من الشخصية المشكلة والمكان المشكل بوصفهما حاملين لجوهر المادة. والواقع أن الملحمة في حد ذاتها -حسب المصطلح اللغوي السائد- تعني فيما يبدو القصص المتعلقة بالعالم الكلي، وقد انتقلت إلى مفهومها اللهجة الفخمة في طريقة السرد وكذلك الشكل الخارجي للشعر.

وإلى جانب ملحمة الأحداث، أي النوع الذي تمثله الإلياذة، توجد فعلا ملحمة الشخصيات: ثمة الأديسة إلى جانب الألياذة. وعلى القارئ الحديث أن يحترس من المبالغة في اعتبار أديسيوس زوجا وأبا وملاكا كبيرا. إن من يعيد قراءة الأديسة بعد فترة طويلة، يفاجأ بضعف الصورة، التي تتضح له منها على نحو ما، في دلالتها على العمل الفني الحقيقي، فالأناشيد الأولى، التي لا يظهر فيها أديسيوس على الإطلاق، هي التي تبدو له قبل كل شيء في ضوء جديد. ولكنها لا تعني شيئا بالنسبة لعودة أديسيوس، ولم ترتبط بها رحلة تيليماخ إطلاقا. ولا تكاد تعني كذلك شيئا بالنسبة إلى الهدف، الذي ربط به تيليماخ رحلته. فهو لا يعرف عند عودته عن أبيه أكثر مما عرفه عنه في بداية رحلته. على أنه يعرف مما رواه له نيستور ومينيلاوس (ويعرف ذلك بنفسه على نحو ما) ماذا تعني «العودة إلى الوطن». فالعالم اليوناني كله، الذي يتجلى في هذه الأناشيد، هو عالم العائدين إلى الوطن. وأديسيوس هو أعظم وأقوى عائد. ولكنه ليس أبا ما، وزوجا ما، ورجلا ما غير رسمي، وإنما هو قائد عسكري وطريد إله البحر بوسيدون وربيب أثينا، وشخصية عالمية إلى أقصى حد. ثم إنه في النهاية يوناني، خرج للقيام بغزوة (أو للتجارة أو للإستعمار) وكان عليه أن يأتمن البحر المرعب على نفسه. وإيثاكا هي الوطن الخالي من الرجال، الذي سيعود إليه وقد فرض نفسه عليه من بقي فيه (ومن هذه الزاوية يصور أيضا العالم في أحادث نيستور ومينيلاوس). وهكذا تفتح هذا الشخصية العالم الكلي، وكل حدث (أو كل حدث تقريبا) تابع لها، بينما الأمر على العكس من ذلك في الإلياذة، إذ تتبع فيها (في أول الأمر) الشخصيات الأحداث.

ونتساءل الآن عن النوع الثالث للملحمة، وهو تشكيل الملحمة تحت قيادة جوهر المكان. وأكبر ممثل له هو الكوميديا الإلهية Divina Commedia لدانته. وإذا كان

السير عبر الجحيم والمطهر والفردوس لا يتعلق بالعالم الأرضي في هذا الوجود، فلا أهمية لذلك، لأن الشاعر وفق في نقل هذا العالم الواقعي منه إلى الداخل. وقد تم ذلك على الوجه الأفضل في الجحيم Inferno، الذي احتفظت فيه الشخصيات بأشكال الحياة الدنيوية، ويعتبر دون شك القسم الملحمي الحقيقي والواقعي بعالمه الواسع. (وعلى ذكر هذا لقد لاحظنا في ملاحم ميلتون وكلوبستوك، أن الشخصيات الملحمية الشهوانية المجسدة لا توجد إلا في الأقسام التي تدور أحداثها في الجحيم). وفي الأقسام الأخيرة يتبخر مضمون العالم الملحمي عند دانته، وتحتل المقدمة المجازات، أي الأشكال «المصنوعة» من المعاني الجوهرية، وبالتعبير عن هذه المعاني يقترب العمل الفني من الأشعار التعليمية، التي تستعمل الأسلوب الملحمي مثل الأشعار القديمة المتعلقة بأنساب الآلهة أو الأعمال الأخرى مثل كتاب «عن الطبيعة De natura» للوكريتس، التي تقع بصفتها أشعارا تعليمية خارج ميدان الشعر، وتنتمي إلى حدود الملحمي انتماء المثل إلى الحكمة الشعرية.

على أن هناك صعوبة تبرز لنا في القسم الأول من الكوميديا الإلهية. فمن مبادئ التركيب ترتيب عدد كبير من التفاصيل والشخصيات والأحداث بصورة متواترة، لها «قيمتها المكانية». وهذه خاصية نموذجية بالنسبة للنوع الذي يبني على أساس المكان. ولكن بناءها لا يتسم أبدا بالمتانة في المكان، الذي يكون فيه الحدث هو الطبقة الحاملة لمادة العمل الفني. لقد سعى الشاعر في هذه الحالة إلى أن يعوض الرخاوة الداخلية بترتيبات خارجية صارمة (ذات مضمون معنوي خاص!).

كان القرن الثامن عشر يفضل الأشعار الملحمية ذات العالم المحدود. وعندما كانت المدرسة الاتباعية تحاول الوصول إلى الطبيعة الكلية السامية للملحمة باستعمال الأساطير الإغريقية، كانت تخطئ في ذلك، لأن العالم المشكل فيها وهمي واصطناعي في قسمه الأسطوري من غير أن يكتسب عالم الخرافة الرائع. وقد كان تومسون (James Thomson 1700-1748) أكثر توفيقا في اقتصاره عن وعي على جزء معين من العالم الأرضي، مكنه من الوصول إلى ترتيبات أخرى عن طريق تتابع الفصول السنوية. وهكذا يبقى تواتر التفاصيل، كما هو الأمر في الأشعار الملحمية

المتعلقة بالمكان، مبدأ البناء. وعلى من يحلل هذا النوع من الشعر أن يبحث كيف يتخلص الشاعر من خطر التواتر «اللانهائي». وعليه كذلك أن يبحث عن الوسيلة، التي يتصول بها العالم الجزئي، الذي هو في الحقيقة عالم محدود، إلى الفخامة والاتساع، بحيث لا نشعر بالتناقض بين طريقة السرد الملحمي الفخم (الشعر!) وضيق الموضوع. فالتناقض موجود، لأن طريقة السرد والمادة المشكلة متناقضان إلى حد ما. ومن حقنا أن نؤكد أن هذه الأشكال كلها ليست أشكالا «صافية».

ولكن هذا لا يعني بعد إصدار حكم نقدي (بل هو تعريف من جديد بأن العناصر تتمازج ويصب بعضها في البعض الآخر في الأشعار الحية)، ويدل على ذلك هيرمان ودروتيا Hermann und Dorothea لغوته. فطريقة السرد والبناء فيها إنما هي طريقة بناء الحدث الملحمي، ولكن المادة تشكل عالما جزئيا، هو الحياة البرجوازية في مدينة صغيرة. إن شكل النشيد الرعوي هو الذي يلعب دوره هنا. وإحساس غوته بالشكل لا يكتفي باستعراض هذا العالم كما يستعرض دانته وطومسون وإيفالد فون كلايست وآلبريخت فون هالر (Albrecht von Haller 1708-1777) وغيرهم عوالمهم الجزئية. فغوته ينهي عالمه بمساعدة حادثة، وهي قصة حب تنتمي إلى هذا العالم كل الانتماء وتجعل تشكيله ممكنا.

ج - الرواية

لقد أوضح هيجل وفيشر الوضع، الذي وجد الشاعر الملحمي نفسه فيه في العصور المتأخرة. فهو لم يعد يستطيع الاعتماد على الأساطير، التي آمن بها الناس، وأصبح عالمه «ترتيبا نثريا (مبتذلا)» غير أسطوري ومجردا من الخوارق. لا يجد مستمعين متجمهرين، وإنما يجب عليه أن يكتب للقراء. وهذا بالذات ما يجعل الموقف القصصي كله يتغير، غير أن تطورات ما يروى في العالم المقابل تتخذ عمقا أكبر. وكما لا يقف الراوية الآن فوق المكان المرتفع، الذي كان يقف فوقه المنشد، وإنما يتحدث راويا بصفته الشخصية (انظر الفصل الموثق «أشكال الأساليب اللغوية للرواية» لكوسكيميس)، وكما تحول المستمعون إلى قراء شخصيين خاصين، يتقبل الموضوع بصفته إنسانا خاصا، ويجري الحديث عن التجارب الشخصية

بالطريقة نفسها. وحتى إذا كانت مادة الموضوع -كما هو عليه الأمر في الروايات التاريخية- حوادث كبيرة تشمل مجموعة من الشعوب، فإنها تصبح كلها مجرد تجارب شخصية، فاسم عصر الحروب الصليبية هو إيفنهو Ivanhoe، وعصر النهضة المتأخر هو Vittoria Accorombana وما أشبه ذلك.

ولقد أصبحت الشخصيات لا تحمل معنى عالميا مثل أديسيوس، الملك، وربيب الآلهة، واليوناني العائد إلى وطنه، -فهي شخصيات «فردية» خاصة: توم جونس، يوريك، دافيد كوبرفيلد، وجوليان سوريل، وفيلهلم مايستر، والإخوة كرمازوف. وعندما تموت مدام بوفاري، فإن ذلك يختلف عن موت هيكتور أو كريمهيلده. وعندما يحلم هاينريش فون أفتردينغن، فإن ذلك يختلف عن حلم فاسكو دا غاما في ملحمة لوسيادن. والمكان في نهاية المطاف إنما هو عالم جزئي لتجربة شخصية، وحتى إذا هو أراد أن يكون له اتساع الملحمة، فإنه يبقى مع ذلك المكان الذي تتم فيه الحياة الفردية، وفي أفضل الأحوال يصبح المكان الذي يحمل أحداثا كبيرة وقد يخلقها.

لقد سميت قصة العالم الكلي (بلهجة فخمة) ملحمة، أما قصة العالم الخاص فتسمى الرواية.

ومن السهل أن يفهم المرء أن الرواية قد اتجهت منذ البداية إلى أن تبرز في العالم النثري، الذي تعالجه، تلك الميادين والبواعث، التي يلفها وميض من الشاعرية بالذات، لأنها غير عادية. ففيها اللص، والمجرم، والغجري، واليسوعي، والمليونير، والنبيل أو الفنان الحر بالنسبة إلى بعض الأوساط المعينة وغير ذلك هي الدوافع المفضلة في الرواية، والإنسان أقدر على فهم الدور الخصب في المصادفة المفاجئة منه على محاولة تنظيم العالم شعريا. لقد أصبح ذلك كله من صفات الرواية المتميزة. والجمهور يسمح، بل يطالب بتقديم العالم الواقعي في قالب شعري، وتتحكم في ذلك مصادفة تناقضات غريبة coincidentia oppositorum. فنحن نريد من جهة أن تنبع الرواية من الخيال بوصفه القوة الشعرية (ومصطلح الخيال Fiction مصطلح دقيق)، ولكننا نريد من جهة أخرى أن تكون محتملة، وواقعية، بل نريد تصديق «المرْوِي».

ويتغير بطبيعة الحال ما يفهم من المجالات والبواعث «الشعرية»، وما يسمح به من الناحية الشعرية. وعامل ذوق الجمهور ألصق بالرواية منه بالأشكال الأخرى. ويصبح الوضع حرجا عندما يرفض المرء أن يعرف شيئا عن الطبيعة الخيالية، ويطالب بالحقيقي «الواقعي» ومعه بعض المعلومات. وعندئذ تدفع الرواية عن ميدان الأدب إلى ميدان الأدب الهادف. وتتكاثر في وقتنا الحاضر بالذات القصص التاريخية أو الجغرافية على الحدود الفاصلة. (وتقوم أزمة الرواية الراهنة على الإحساس بقصور وجهة النظر «الخاصة» إلى العالم على الإطلاق.

وليست الرواية نوعا بمعنى القصيدة القصصية، والقصة، والأنشودة الرعوية، وإنما هي في أول الأمر رواية عالم خاص بلهجة خاصة. وفي وسعنا أن نوافق تمام الموافقة على عبارة أحد أكبر منظري الرواية، إدفين موير Edwin Muir، وهي قوله إن الرواية هي «most complex and formless of all its divisions أكثر أقسامه (الأدب) تعقيدا وانعدام شكل». ومع ذلك فإن قضية الشكل لم تحل (حتى على يد موير). إننا لا نقترب من قضية الشكل أو قضية النوع إلا عندما نتساءل عن المواد التي يمكن تشكيلها. فالحادثة والشخصية والمكان هي عناصر البناء الثلاثة في الفن الملحمي كله. وعندما يشكل واحد منها ويحمل مضمونا ينتج عنه نوع أدبي. بعبارة أخرى: أنواع الرواية الثلاثة هي رواية الأحداث ورواية الشخصيات ورواية المكان.

وفي وسع مؤرخ الأدب التأكيد على هذا التقسيم المستمد من الأنواع نفسها. وهي تشبه مثلا علم الشخصيات، التي توصل إليها موير عن طريق تقسيم الروايات، أي بالطريقة الاستقرائية، عندما تحدث عن القصة الدرامية، وقصة الشخصية، وقصة عرض الأحداث (وقد ذكر طبعا نماذج أخرى غير هذه). ويمكننا أن نعثر في تقسيم روبيرت بيتش، الذي يجعل الرواية التطورية ورواية الحوادث على حدة، على نوعين من أنواعنا، في حين أن تصنيف غونتر مولر (مسألة الشكل)، وقد توصل إلى ذلك بالطريقة الاستقرائية أيضا، يشبه تصنيفها، فهو يذكر ثلاثة أنواع: الرواية التطورية، والرواية النفسية، والرواية الوضعية.

وأقرب هذه الروايات إلى الفهم هي رواية الأحداث. وبما أن الحادثة تهتم بالبداية الثابتة والوسط والنهاية، فإن كل تشكيل لهذا النوع يتسم بالكمال، الذي لا يسهل

الوصول إليه في الأنواع الأخرى. حتى من الناحية التاريخية يبدو هذا الشكل هو الأول. ذلك أن الرواية اليونانية المتأخرة، التي أصبح لها تأثير واسع، إنما هي رواية أحداث. (تثني نيسه Nise المثقفة، بطلة «السيدة البلهاء La dama Boba» للوبي دي فيغا على هليودور باعتباره «الشاعر الإلهي اليوناني griego poeta divino»، واعترفت مدام دي سكوديري (1607-1701) Madelaine de Scudéry قائلة: Je vous dirai donc que j'ai pris et que je prendrai toujours pour mes uniques modèles l'immortel Héliodor et le grand Urphé. Ce sont les seuls maîtres que j'imite et les seuls qu'il faut imiter. أقول لك إذن إنني جعلت وسأجعل هليودور الخالد وأوفيوس العظيم قدوتي الوحيدة. فهما المعلمان الوحيدان اللذان أقلدهما والوحيدان اللذان يجب تقليدهما». وقد اهتم لانسي والأب هويه بالرواية اليونانية المتأخرة عندما وصفا الرواية بأنها قصة حب مختلفة. فالحب هو الحدث الأكثر أهمية وشاعرية في الوقت نفسه، الذي يشترك فيه الإنسان بصفته كائنا خاصا. ومن هنا يغلب أن تتحقق رواية الأحداث في البداية ثم فيما بعد على اعتبار أنها رواية حب. ويبدأ الحدث باللقاء الأول (وإلى هذا يعود الحب من أول نظرة)، ثم يلي ذلك الفراق، ويتسع البعد الزمني بينهما، ويكون الاجتماع في النهاية. وقد تضمنت الرواية اليونانية المتأخرة ملامح مميزة من هذا النموذج، تتكرر كما هي أو مع بعض التغيير: حوادث الغرق، والاعتداءات، والوقوع في الأسر، واحتراق الطغاة، والخلط بين الشخصيات بناء على الألبسة التنكرية وما أشبه ذلك. ولانعدم أن يكون الباعث على الفراق الاختلاف في الجنس، وهو الذي يتطور عنه في الرواية البرجوازية مانع الفقر أو الاختلاف في الطبقة الاجتماعية.

هناك من نماذج البواعث وأصنافها الثابتة نموذج مهم، وهو نموذج رواية الرعب، الذي كان له أثره في الرواية «الرفيعة». وقد ارتبط به تقريبا كل من جان باول، وبلزاك ودوستويفسكي، وقد اقترح فالترسكوت على صديقه كتابه دفاع عن قصص الرعب Apology for Tales of terror، والرواية التاريخية، التي نشأت على يده، مليئة بذلك (قارن أيضا أحدب نوتردام، وإلى أين تمضي Quo vadis وغيرهما). ومع ذلك فقد طافت برأس سكوت رواية المكان، إلا أنه لم يستطع

تحقيقها، لأنه أخطأ الحادثة. وهناك صدع يتخلل معظم رواياته. وقارئ اليوم يتجاوزه، بمعنى أنه يتجاوز الأوصاف المسهبة، -من عناصر بناء الشكل الملحمي.

وتتميز رواية غوته «الأنساب المختارة Wahlverwandschaften » بالصرامة في تناول الحدث والتركيز القوي، جعلت بعض النقاد يتذكرون القصة القصيرة. على أنه لا يخفى عن النظرة العابرة أن غوته قد نقل بناء الحدث على نحو روائي حقيقي، بل نموذجي إلى الإنسان الفردي، ولم يشكله بصفته حدثا . فالحدث يفتح عالما، وهو هنا عالم فردي، والعمل بكامله رواية حقيقية.

تختلف رواية الشخصيات عن رواية الأحداث من حيث البناء، ويتجلى هذا الاختلاف قبل كل شيء في أن هذه تتضمن شخصية أساسية، بينما تتضمن الأخرى عادة شخصيتين. وهناك طريق يقود إليها، وذلك عندما تصبح للعمل الموحد الحامل لسلسلة من القصص المتماثلة حياته الخاصة. وقد حاول غيرهارد هاوبتمان أن يحرر شخصية أويلنشبيغل. وكان هدفه أن يراها من وجهة نظر المنشد، ويمنحها المضمون العالمي ويفتح بها العالم «الكبير» لا العالم الخاص. وفي «الأمير Principe » لميكيافيلي تكمن ملحمة ذات شخصية عالمية، ولكنها لم تتبلور بطبيعة الحال لتصبح كذلك.

ويعود الفضل في تأسيس الرواية الحديثة إلى عبقرية ثربانتس. والواقع أن دون كيخوته كان في بداية الأمر البطل المضاد بالنسبة إلى مغامرات كتب الفرسان، وقارئ ذلك الحين كانت تتراءى له خلف أعماله البطولية المغامرات المماثلة في روايات الفروسية، التي سخر منها المؤلف في روايته. على أن ثربانتيس زود بطل روايته بذلك الزخم النفسي والعمق والكمال، الذي جعل من عمله الفني المثل الخالد لرواية الشخصيات. ورغم النجاح الذي حققه بوجود شخصية ثانية مناقضة، فإن هذا النوع لا يخلو من صعوبة، وهي أنه من الصعب الوصول انطلاقا من جوهر مادة الحدث إلى البداية والوسط والنهاية. وإننا لنفهم أن الحديث بين نابليون وغوته قد انتقل من الحديث عن فيرتر إلى الحديث عن مشكل الرواية، التي لا نهاية لها، وهو ما لا يحدث في رواية الحدث. ونفهم كذلك أن رواية الشخصيات، وخاصة

عندما تشكل مادتها من جانب السلبية والوحدة والعمق النفسي، تميل نوعا ما إلى التنظيم الشعري، كما يمكننا ملاحظة ذلك في فيرتر لغوته، وهيبيريون لهولدرلين، ورفائيل للامرتين، وأدولف لبنجمان كونستان وغيرهم. ويعتبر غوته قدوة في الطريقة، التي استمد فيها من الشخصية ومن الشخصية وحدها الحادثة الوجيزة لروايته.

وهناك طريق آخر يؤدي إلى رواية الشخصيات انطلاقا من السيرة الذاتية، فعندما يصبح الكاتب لا يرى ذاته الخاصة حاملة لأحداث ومشاعر منعزلة وغيرها فقط، وإنما يرى أيضا تطورها باعتبارها كلا، يكون قد سلك طريق الرواية التطورية، وقد زاد أثر اعترافات confessiones أوغستين (354-430) Augustinus بصورة مطردة، وإن هذا النموذج، الذي يفضل فيه استعمال ضمير المتكلم، ليبرهن كذلك على مدى القرب من السيرة الذاتية. ونود أن نقول أن هذا النموذج لا بد أن يكون قد أصبح من النماذج الثابتة في الرواية، عندما تولى الإحساس بالشخصية الفردية توجيه الوجود. وقد كان الأمر هكذا في القرن الثامن عشر وما بعده، فسهلت الرواية التطورية اكتشاف العالم انطلاقا من المادة المشكلة للموضوع، فالتطور لا يتم إلا بالاحتكاك المستمر بالعالم.

وقد جرى تحديد نموذج الرواية التثقيفية على أنها نموذج خاص. فالرواية التطورية تفضي إلى وضع من النضج الداخلي النهائي، يكون البطل بعده قد جعل من مواهبه كلا متناسقا. وشروط النظرة إلى العالم لهذا النموذج تؤدي بطبيعة الحال إلى الأسلوبية والقولبة وتحول هكذا دون التطور التام للفن الملحمي، إذ تغيم النظرة الشاملة إلى العالم وتصبح ضيقة.

لم تترك إسبانيا أثرها في رواية الشخصيات في العصر الحديث برواية دون كيخوته فقط، وإنما تركت أثرها كذلك في رواية المكان برواية الشطار. قد يبدو لأول نظرة كما لو أن الأمر كله قد تم هنا كما تم هناك، كما لو أن الرواية تضم مجموعة من القصص القصيرة تطورت عنها شخصية الشاطر أو المكار (ولعل الكلمة الأسبانية Picaro قد جاءت من كلمة مكار العربية! -المترجم). وعندئذ كان من

الممكن أن يتكون نموذج رواية الشاطر، ويصبح لتكرار الشخصية نفسها تقليدا وليس تطويرا خصبا. وعندما نتمعن في ذلك قليلا، نلاحظ فعلا أن شخصية الشاطر ليست بحاجة إلى أن تكون لها قيمتها الخاصة. وقد لا تصل حتى إلى الفردية الموحدة. لقد كانت هناك محاولة ذكية لجعل بطل رواية، قد تكون أكثر الروايات أهمية، كتبت إبان انتشار الموجة الأولى لرواية الشطار، وهي رواية سيمبليتسيسموس Simplizissimus لغريملسهاوزن، بطلا كاملا في الرواية وجعل الرواية ذاتها رواية تطورية، بل رواية تثقيفية. وإنها لمحاولات في موضوع غير صالح. وهناك كذلك من أراد الثناء على رسم شخصية بطل لساج Lesages (1668-1747) جيل بلاس Gil Blas وتطورها، بينما وصل غيره إلى نتيجة، صاغها لانسون على نحو مبالغ فيه: «Il n'a que le nom individuel ليس هناك سوى الاسم الشخصي». ولكن إذا كان لانسون يعتبر القصص الثانوية الكثيرة ضعفا في البناء وإضافات تسيء إلى العمل الأدبي، فقد وقع خطأ في معرفة النوع. فالأمر يتعلق باستعراض العالم الواسع التنوع بالذات. فالرصد أو الجمع مادة ضرورية للبناء، وكثرة الأماكن، التي تجري فيها الأحداث، وتعدد الشخصيات يتطلبها التشكيل الداخلي.

هنا يكمن خطر عدم القدرة على إيجاد النهاية في جوهر الرواية، ما دامت التجربة الكلية للعالم على نحو شخصي لم تستعرض بعد. كثيرا ما أضاف المؤلفون تتمات للكتاب المنشور، وما أكثر ما ساعدهم الآخرون في هذا الأمر. فهؤلاء المؤلفون، وهم أفضل الروائيين الملحميين الموجودين، الذين يعجبون بزخم العالم وأحداثه، ويعارضون بطبيعتهم تضييق الشكل، الذي يوفر لعملهم البداية والوسط والنهاية. وتفضل رواية الشطار أن تنتهي في الصومعة، بمعنى الزهد العنيف في هذا العالم المتنوع. إلا أنها نهاية خارجية يمكن إبعادها بسهولة كما يظهر لنا ذلك عند غريملسهاوزن.

وتمت الموجة الثانية لتأثير رواية الشطار في القرن الثامن عشر بإنجلترا في بداية الأمر (فيلدينغ، وسمولي) ومن هناك انتشرت لتشمل القارة الأروبية. وكان

الوعي بالشخصية، الذي استيقظ في ذلك الحين (وجعل من الرواية الشكل السائد على الإطلاق) يتطلب وحدة أكبر في البطل المكتشف للعالم. وهذا النوع من الطابع الشخصي لا يمكن أن يتصف بالحدة الكبيرة في رواية المكان. والأمر يتعلق بسوء فهم له دلالته عندما تكون طريقة التأمل النفسي قد تسببت بصورة مستمرة في غموض شخصية توم جونس لفيلدينغ. وبذلك وقع الخطأ في فهم المضمون المكاري. إن فيلهلم ما يستر يبقى غامضا، غير ثابت وقابل للإلتواء. فلم يلجأ غوته إلى أن يأخذ على بطله تطوره (ولم يفعل غير ذلك) إلا عن طريق سوء فهمه لإرشادات الشاعر الملحمي شيلر. وتبدو ريبيكا في «السوق الموسمي للغرور Vanity Fair لثاكري» سهلة الانقياد، مطواعة. فالشاعر الحقيقي لا يصبح رغم كل أعماله البطولية بطلا ولا يصبح رغم كل جرائمه مجرما.

وقد عرفت رواية المكان في القرن التاسع عشر تلوينا خاصا وتضييقا في الوقت نفسه. فلم يكن هناك من هدف غير استعراض هذا العالم الحاضر الراهن، وغالبا ما تم ذلك في جزء محدود. وأما ما دأب الناس على وصفه بالرواية الزمنية والرواية الاجتماعية، فإنها لا تعدو أن تكون نماذج خاصة من رواية المكان. فإلى جانب وسيلة الشخصية الوحيدة، شخصية المغامر، تظهر تقنيات أخرى. فقد استخدم تولستوي تطورات حقيقية في رواية الحرب والسلام، واستخدم فونتانه وإيسا، كما سبق أن رأينا، أحداثا متميزة. (لقد انضم مؤسس الرواية الزمنية في ألمانيا، إيمرمان، إلى غوته، وقد كان على حق في ذلك أكثر من مؤلفي الرواية التثقيفية).

وللرواية الفرنسية، التي جعل منها الأساتذة الكبار بالذات بالزاك، وستندال، وفلوبير اتجاها لرواية المكان، أهمية خاصة. وينطق بالزاك أحد أبطاله في رواية «الأوهام الضائعة Illusions perdus» بعتاب موجه إلى فالتر سكوت، لأنه جعل الرواية الحديثة درامية جدا. وهو موجه بوضوح إلى جعل الحدث في المقدمة. (لقد مدح فيكتور هوغو في حديثه عن كانتان ديرفار Quentin Durward لسكوت الوقائع الدرامية والنسيج المتميز). وإذا كان بلزاك قد جعل رواياته سلسلة Etudes de la vie privée, Etudes de la vie de provinces, Etudes de la vie

parisienne دراسات عن الحياة الخاصة، ودراسات عن الحياة الريفية، ودراسات عن الحياة الباريسية، التي اعتبرها فيما بعد Etudes sociales دراسات اجتماعية، عندما خلع عليها العنوان الشامل Comédie humaine الكوميديا الإنسانية (وكان على حق في استحضار ظل دانته، ملحمي المكان)، فإن ذلك كله يدل على رغبته العميقة في اكتشاف العالم بصفته مكانا. وإذا كانت كثرة الشخصيات، (التي تتكرر من حين لآخر في أجزاء أخرى)، وكثافة الموضوعات والأحداث تظهر شيئا من ضعف التشكيل بدافع الرغبة العنيفة في السرد، والمغالاة في استعمال الأحداث والشخصيات، التي تساهم في بناء الرواية المفردة، دون الإسرار على ذلك في جميع الحالات، -فإن ذلك كله يدل على أن هذا النوع الروائي قد وجد نده في العبقرية والعظمة.

وفي ستاندال تم الانتقال إلى رواية المكان. ولم يعد في الإمكان قراءة الأحمر والأسود Rouge et Noir على أنها رواية تطويرية صافية، فالبطل تتجلى قيمته في المكان (بمعنى في مقطع زمني معين)، يكاد العالم الجزئي يكتسب إلى جانبه القيمة الخاصة، للعنوان الفرعي «حولية عام Chronique de 1830» دلالته. وإذا كانت هذه الرواية تقف على الحدود الفاصلة بين روايتي الأحداث والمكان، فإن «شارتروز دي بارم Chartreuse de Parme» تقترب بوضوح من رواية المكان، ويصبح تطور فابريس Fabrice عاملا مساعدا على اكتشاف العالم الحسي.

والارتباط بين الرواية التطويرية ورواية المكان يبدو أقوى عند فلوبير منه في الأحمر والأسود. ففي نهاية «مدام بوفاري» يترك المؤلف شارل بوفاري ينطق بعبارة يقول فيها: «un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit كلمة ضخمة، لم يقلها أبدا»، وهي تتصل بحياة إما: «C'est la faute de la fatalité إنها خطيئة القدر». ولكن ليس بمعنى القدر السيء النية المتسرب من الخارج، وإنما بمعنى الحتمية القائمة في المكان، التي لا محيد عنها. ومن ثم أمكن توضيح تفصيلات فنيات الرواية من تشكيلها وبنائها. والتتابع السريع وانعدام مسببات المشاهد أو اللوحات (أصبحت سمة بعد بوفاري طبعا) ينتميان إلى البناء في نوع رواية المكان. ولا نأخذ الاختلافات في وجهات النظر إلى الحياة بين عظماء الروائيين الفرنسيين الثلاثة بعين

الاعتبار كما لا نأخذ بعين الاعتبار اختلافات المواقف القصصية. فقد كان الغرض من هذا توجيه النظر نحو عناصر النوع الفعالة، التي تربط بين المضامين الفكرية والمواقف القصصية في العمل الفني الحقيقي برباط داخلي متناسق. (وقد يصح أن نضيف بالنسبة إلى فلوبير أن مواقفه القصصية المحددة على مبدئ فكري، على غرار ما هو عليه الأمر أيضا في الرواية التثقيفية المتضمنة لوجهة معينة إلى الحياة، تستطيع أن تخلق بطريقة مفردة أعمالا فنية تتسم بالكمال ولكنها لا تستطيع أن تبعث الحياة في تاريخ الرواية، لأنها في الواقع ليست نموذجية فيما يتصل بالشكل الروائي).

إن وضع الرواية ليبدو منذ فترة على نحو معقد. وترتبط حياتها بمدى القدرة على العودة بصورة مستمرة إلى الأنواع الثلاثة الحية الممكنة، التي كانت الحياة تجيئها منها على الدوام. وإذا كان هناك اليوم الكثير مما يسمى بالرواية، وهو لم يتطور عن الأنواع الثلاثة، فإن الذنب في ذلك يعود إلى قلة معرفة المؤلفين بقوانين الحياة، التي يتطلبها فنهم. وعلى البحث من جهة أخرى أن يدرس ما إذا لم تكن هناك قوى موضوعية أخرى تنتمي إلى ميدان آخر غير ميدان الرواية تعمل عملها في ذلك.

د - القصة

بقي لنا أن نقول كلمة عن القصة. وهي ليست نوعا خاصا كما أن الرواية ليست نوعا خاصا، والذي يجعلها تبقى بصفتها وحدة هو في بداية الأمر، كما يدل على ذلك اسمها، طبيعتها المتمثلة في أن تروى أو في أنه من الممكن أن تروى. أما القالب المعهود، الذي توضع فيه بصفتها قصة إطارية، فيدل على أنها يمكن أن تستوعب خلال «قعدة واحدة»، وهو ما يلوح عبر جميع القصص تقريبا. وفي هذا تكمن ضرورة قصرها ومحدوديتها في مقابل الرواية الشاملة. وقد قال عنها أحد أفضل منظريها: that the extent should not be less than 50 000 words (Forster, Aspects of the novel). أنه لا ينبغي أن يتجاوز نطاقها خمسين ألف كلمة» (فورستر، أركان القصة). وينضوي تحت اسم القصة عادة كل ما هو أقصر. ندغم

ما قد يبدو من اتجاه يسير نحو الشكل، - فإن قصر المقطع ومحدوديته لا يكشلان منها بعد نوعا، بل كنا قد لاحظنا بأنها تنضوي على أشياء. لقد سبق أن تحدثنا لسبب وجيه عن القصص والحكايات والأناشيد الرعوية باعتبارها أنواعا من القصة. ومن الممكن أن نجعل من الأشكال «البسيطة»، كما يرويها قصاص، قصصا. ومن حقنا أن نكون على ثقة بأننا قدمنا من خلال هذا الفصل كل الوسائل، التي تساعد على تفسير القصة ومعرفة العنصر الجوهري فيها وفهم العناصر كلها بما لها من شمولية وفعالية في القصة.

5 - أنواع المسرحية

أ - المسرحي

نشاهد أمامنا مسرحية، عندما يتحرك الممثلون فوق مكان معين. وكل ما يعرض على هذا المنوال، تحدده تلك العناصر الأساسية نفسها، التي تحدد العالم، الذي يقدمه عالم الملحمي عن طريق الحدث والمكان والشخصية. وفي ذلك تكمن الوحدة ويكمن في الوقت نفسه السبب، الذي يبعث على تحويل الحكاية، والرواية، والقصة وكذلك الملحمة إلى مسرحية، بمعنى الوصول بها إلى ذلك النوع من التمثيل المسرحي. وسيهز القارئ الحديث رأسه، عندما يسمع بالروايات، التي عرضت على المسرحية في القرن الثامن عشر. على أن ذلك نفسه استمر حتى القرن التاسع عشر، فقد عرضت بيرش (1800-1868) Birch-Pfeiffer في ألمانيا مثلا أفضل القصص في أيامها على المسرح. وقبل فترة قصيرة عرضت في البرتغال قصص «المایاس Os Maias» لإيسى على المسرح وقدمت للجمهور.

وكان ليسينغ قد طرح سؤالا هو: «لم العمل المضني في الشكل المسرحي، ولم يبنى المسرح، ويرتدي الرجال والنساء الألبسة التنكرية، وترهق الذاكرة، وتحشد المدينة كلها فوق مكان واحد، إذا كنت بعملي وبعرضه على المسرح لا آتي بشيء أكثر من بعض المشاعر، التي تستطيع قصة، يمكن قراءتها في كل منزل بزاوية من زواياه، أن تأتي به؟».

فالمسرحي يتبع داخليا المسرحية، التي يحددها شكل العرض، وذلك بصفته الموقف الداخلي والجوهر الحقيقي للعالم الشعري. ويعتبر المسرحي إلى جانب الغنائي والملحمي وجهة النظر الثالثة إلى العالم الكامنة في اللغة نفسها. وقد دافع إميل شتايغر عن وجهة النظر القائلة بأن شكل العرض المسرحي يمكن أن يأتي من الدرامي. ولا يستطيع المرء أن ينكر أن هناك بواعث وخطوات أولى بالنسبة للمسرح، تقع خارج «الدرامي»، وهكذا تؤدي الرغبة في المشاهدة إلى تقديم عروض، وصور حية، ومواكب تاريخية من أنواع مختلفة، ويكمن في التحول نفسه نوع من السحر الفتنة. فنحن نحول عن طريق الزينة الغرف، والبساتين في مناسبات خاصة، ونشعر أن الأمر يتجاوز المزاح، عندما يتحول الأطفال بشغف، وينعم الكبار أنفسهم بمتعة هذا التحول الغامضة في الحفلات التنكرية. ومع ذلك فإن إميل شتايغر على حق في أن مسرحنا الراهن قد شكل على أساس الدرامي.

فهناك حيث يصبح العالم دراميا، ينتهي ذلك التأمل الهادئ، وذلك البعد الواسع، وذلك الحب لكل نقطة في زخم العالم المتنوع، الذي يتميز به العالم الملحمي. وبما أن المعنى الأخير للكلام ليس الإخبار عن انصهار موجود آخر أو عرضه، وإنما هو تحرير اللغة، فإن اللفظة تستفز شيئا لم يكن قبل ذلك، فتحس الذات أن الخطاب موجه إليها، وأنها تستفز وتهاجم، ويتوتر كل شيء في انتظار ما هو آت. فهذا العالم، الذي اصطبغ بهذا الصبغة، ينبغي أن يعاش مباشرة بصفته هذه، ولذلك يسعى الدرامي إلى الدراما حين يختفي الماضي والراوية الوسيط. من المؤكد أن القصص تتضمن أيضا مواضع درامية، والقصة تزخر بالروح الدرامية (ومن هنا تأتي أهمية تحويل القصص إلى مسرحيات) بتركيزها على الحدث، وبتوترها الزمني، وبلهجة السرد الواقعية فيها. ومن المؤكد أن للأنشودة الرعوية، والقصيدة القصصية وغيرهما شيئا من الدرامية نظرا لتوتر التجربة فيها، حتى وإن هي لم توضع في سياق ولم تحدث، –فإن قابليتها للمسرح الدرامي تبقى في منتهى الوضوح.

إن المخاطبة الموجهة إلى الذات بصورة مستمرة، تجبر هذه الذات في كل مرة على اتخاذ موقف وإصدار حكم بذلك. فالعالم الدرامي أكثر روحانية ومعيارية من

العالم الملحمي. فتبعية الشخصيات الدائمة لـ«لآخر» وتوترها في انتظار ما يأتي، وامتلاء المكان بالتوترات أيضا، وهذا في حالة ما إذا لم يكن مكانا حياديا، تمكننا من القول أن الأولوية في الدرامي للحادثة كما أن الأولوية في العالم «الخاص» في الرواية للشخصية. من الممكن أن تفتتح مسرحية بأنشودة رعوية (كما هو الأمر في فيلهلم تل لشيلر)، ولكن ذلك لا يتم من أجل بعث التوتر الدرامي المكاني عن طريق التغيير المفاجئ. ويبدأ شكسبير دائما تقريبا «دراميا»، ولنكتف بالإشارة إلى مطلع الملك لير لاغير:

Kent: I thought the king had more affected the Duke of Albany than cornwall.

Gloster: It did always seem so to us: but now...

كنت: ظننت أن الملك يفضل الدوق ألباني على كورنوول.

غلوستر: هذا ما كان يبدو لنا دائما، لكنه الآن ...

لقد اتضح خطأ الفرضية، التي كانت مطروحة حتى الآن، فالوضع مختلف ويدعو إلى التغيير. ليس هناك شاعر أكبر من شكسبير من وجهة النظر الدرامية. وليس هناك من أدرك العالم بهذا القدر من الصفاء في الصياغة والدرامية أكثر منه.

ب - مسرحية الشخصيات، مسرحية المكان ومسرحية الحدث

تقودنا دراسة الأنواع داخل الدرامي إلى التساؤل عن البناءات الممكنة، وإن ما قدمناه عن الملحمي ليرينا الطريق. فقد بني العلم الدرامي رغم كل ما له من خصوصية من الحدث والشخصيات والمكان. ولذلك فالأنواع الثلاثة الممكنة هي مسرحية الحادثة، مسرحية الشخصيات ومسرحية المكان. وهذا التقسيم يطابق الأنواع الدرامية الثلاثة، التي جعلها شيلر في البداية الضخمة لتعريفه بمسرحية إغمونت لغوته الأشكال الثلاثة الممكنة: «وهي إما أن تكون أحداثا أو مواقف غير عادية، أو تكون أهواء، أو تكون طبائع (شخصيات) يصوغ منها الشاعر المأساوي

مادته. وإذا كانت هذه الأشكال الثلاثة، بصفتها سببا وأثرا، تجتمع في مسرحية واحدة، فإن هذا أو ذاك يكون من باب الأفضلية هو الهدف الأخير من الوصف». أما المعايير، التي أضافها شيلر إلى ذلك، فإنها تمثل زاوية النظر الشكلية المحضة.

وسيساعدنا، أو قد يساعدنا تاريخ الشعر في المستقبل على تأكيد صحة هذا التقسيم. ويمكننا فيما يتصل بدراما الشخصيات أن نشير من باب التمثيل إلى عدد من مسرحيات مدرسة العاصفة والاندفاع، التي نشأت عن مجرد الإعجاب بـ«الشخص الطويل»، أو مسرحيات مدرسة العاصفة والاندفاع الإليزابيثية، التي يمثلها على نحو ما مارلو (1564-1593) Christipher Marlowe، الذي ينطلق من الشخصية. ولم يكن مارلو أول من جعل من فاوست شخصية حقيقية فقط، وإنما كان كذلك أول من أدخل التاريخ في المسرحية انطلاقا من الشخصية. ويتميز بناء مسرحية الشخصيات عامة، وليس من النادر أن يحدث ذلك، بنوع من قلة التماسك، فالمواقف يتلو بعضها البعض الآخر. والوحدة لا تكمن في الحدث، وإنما تكمن في الشخصية. ومن الضروري أن تستخرج البداية والوسط والنهاية من طبيعتها. يقول شيلر عن البناء: «إذا هو فضل في النهاية الاعتناء بالشخصية، فإنه يرتبط بشكل أقل عند اختيار الأحداث والربط بينها، حتى إن وصف الإنسان كله بشكل مفصل ليمنعه من إعطاء مكان أكبر لرغبة ملحة». وقد رأى شيلر في غوتس من بيرليخنيغن (لغوته) «النموذج الألماني في هذا النوع»، وأضاف إلى ذلك بحق إغمونت أيضا. وفي شك شيلر، الذي لم يستطع إخفاءه، في هذا النوع، نشعر بشيء من الاتجاه الاتباعي، الذي سيجعل من مأساة الحدث الشكل الأصفى بالنسبة للدراما: «ليس هذا مكان نبحث فيه مدى قوة أو ضعف انسجام هذا النوع الجديد مع الهدف الأخير للمأساة، وهو إثارة الخوف والشفقة، يكفي أنها وجدت وأن قواعدها محددة». (تقوم اعتراضات شيلر على إغمونت فيما بدا له من إساءتها إلى القاعدة، التي يعتبرها هو المعيار الأساسي لفن المأساة كله وتنطبق على الأنواع الثلاثة، وهي مفهوم العظمة).

ومن الممكن أن نعرف من خلال قراءة مسرحيات الشخصيات الكبيرة مدى تميز الفن المسرحي بالترتيب الزمني، الذي يظهر به في الشعر العالم المشكل انطلاقا من

الشخصية. فقد نجح كلايست في توضيح وقوع الرعد المرتبط بمصير بنتسيليا من خلال أحداث متواترة دون توقف. وسيكون امتداد ذلك أطول فيما لو أنه تم في «الزمن الموضوعي». وعلى العكس من ذلك تتم الأحداث في مسرحية غوتس لغوته في أشهر قليلة بحساب الزمن الموضوعي. وهناك بناء على إحساسنا، وفقا للمجرى الداخلي للأحداث كما عرضها غوته، عشرات السنين تفصل المشهد الأول عن المشهد الأخير.

وإذا ما بقي الأمر عند تحويل مجرى الحياة إلى عمل مسرحي، وإذا ما أصبحت الشخصية مجرد رابط خارجي بين الصور ولم تعد تسهم في البناء، فإن مسرحية الشخصيات تنتقل عندئذ إلى مسرحية المكان. فالأمر يتخذ صبغة أخرى حين تتعمق شخصية البطل وتكتسب الحركة من كيانه. إن مسرحيات الشهداء (المعجزات)، ومسرحيات الأهواء، وكذلك معظم مسرحيات القيصر، ومسرحيات دون جوان، ومسرحية هولدرلين «موت إمبيدو كليس Tod des Empedokles»، ومسرحية «بير جنت Peer Gynt» لإبسن، وهذا لنذكر أمثلة جديدة -كلها شكلت من جوهر الشخصية. ومن الممكن أن تكون مسرحيات من هذا النوع، كما سنرى فيما بعد، مأساوية إلى أبعد الحدود. إلا أنه من الممكن أن نلاحظ أيضا أن مسرحية الشخصية تتعرض بسهولة لخطر الابتعاد عن الدرامية. ويتم هذا بمجرد أن ينمو البطل فوق العالم ويفقد انتماءه إليه واكتشافه له.

لقد تحققت مسرحية المكان بصفتها مسرحية تاريخية. وكثرة الأماكن والشخصيات، وعدم تماسك الحدث، والضياع في الشرائح الجزئية، والاعتداد بالنفس، والتمتع بالصور الشعرية، والتنعم بالخطب البلاغية، التي تعتبر أيضا من الناحية اللغوية تنوعا كبيرا في الأشكال التعبيرية -كل هذا التوازي يتسبب في البعد وينقل إلى موقف التأمل المقابل، الذي ينتمي في الواقع إلى الملحمي. ولنذكر مثلا على ذلك «معسكر فالنشتاين Wallensteins Lager»، حين نقوم بعزله (ومعناه الحقيقي يكمن طبعا في علاقته بالمأساة كلها). وأصبحت القصص التاريخية المصورة فيما بعد ذات طابع متسع مستمد من مسرحية المكان، كثيرا ما تبدو فيها حقيقة الإتجاهات الداخلية في البناء مكبرة على نحو هزلي.

يمكن أن يكون هناك حدث محزن وحدث مأساوي، وحتى الحدث المستمر يمكن أن يستعمل للتقديم وللتدوير، ففي الدراما الحقيقية يتكشف العالم الموازي والعالم الكامن خلفه، وفي هذه الحالة تتسم مراحل الحدث بالاعتداد بالنفس، وتتبجس في كل مكان من الأرض صفوف من الأحداث الجديدة. ومن الممكن في أثناء ذلك أن تقدم كل شريحة بدرامية تامة، وفي الأخير يتفوق البعد، الذي يمكن أن يعتبر بمثابة سخرية. وقد وجد عدد كبير من النقاد، الذين اعتبروا هذا النوع، رغم سهولة انحطاطه، أكثرها فنية، وهم من بين الرومانسيين على الخصوص. وإذا كانوا قد أثنوا على شكسبير بالذات، فقد كانت نظرتهم صائبة. فكثير من مسرحيات شكسبير، وليست تاريخياته Historicals فحسب، تتضح بصفتها مسرحيات المكان. وعندما يبدو آخر الأمر مكان جديد أو مكان أوسع في أغلب الأحيان (تيتوس أندرونيكوس، هاملت، تيمون الأثيني وغيرها)، فإن هذا العنصر المتصل بالبناء يشير إلى شاعرية المكان. وإننا لنتساءل عما إذا كانت شرائح مماثلة في النهاية من مسرحيات هيبل خالصة النوع أم أنها قد تكون انقلابا من مسرحية الشخصية إلى مسرحية المكان. وهذا بناء على نظرية هي في الواقع «ملحمية».

والحرية النهائية المقابلة للعالم، الذي تم تشكيله من الوجهة المكانية، قد تبرر تسمية هذا النوع بالتمثيلية play أو Spiel.

ويتمثل النوع الثالث في دراما الحادثة. فعندما يتشكل الحدث، الذي يحدث التوتر الزمني، وينضم إلى ذلك العالم الدرامي كله، يتكشف ليكون الحدث المسرحي. ولا يبقى أي مكان للقصص الفرعية، لأنه ليس هناك مكان خارج العالم الذي شُكّل حدثا. فقد لقيت هنا البداية والوسط والنهاية ما تتطلبه من العناية. ولا تستطيع الشخصيات أن تحيا هنا حياة خاصة أو أرقى خارج الحدث الدرامي. وعدد هذه الشخصيات هنا أقل منه في التمثيلية. ثم إن اللهجة أكثر توحيدا من الناحية اللغوية عكس ما هو ممكن هناك طبقا لجوهرها.

كل التوضيحات المتصلة بهذا النوع ترتبط على الدوام بأرسطو، فتحديداتها تتصل به بالذات، فالدراما «فعل نبيل تام شامل»، وهو أهم من الشخصيات، ويثير «الشفقة» و«الخوف» (هذا في ترجمة ليسينغ. أما ف. شادفالت فقد ترجم، ليصحح

ترجمة ليسينغ، الكلمتين اليونانيتين phopos وeleos بكلمتي «الفزع والرهبة» أو «الشقاء والتأثر»، (Dvj 30, 1956, S. 137ff)• وإننا لنفهم ما لدراما الحدث من قابلية وطواعية. فبينما تتجه الأحاسيس الشعرية، التي يمكن أن تثيرها التمثيلية على الإطلاق، عموديا نحو الباعث على الحدث أو تلغي الوقت تماما، يصاحب الشفقة والخوف الحدث بصفتهما توترات زمنية. فهما المرآة النفسية لوحدة بناء الحدث، الذي أكد أرسطو على ضرورته. ولو كان هذا العالم على نحو آخر، يمكن أن يقع فيه الحدث بصورة أخرى، لانفتح المكان في الحين واقترب العالم من التمثيلية. وهذا ما يفسر الاتجاه الداخلي لهذا النوع إلى الوحدات الثلاث، وحدة الحدث، ووحدة المكان ووحدة الزمن. وقد حققتها مسرحيات الأحداث التي لم تكن واقعة تحت نفوذ الكلاسيكية الفرنسية.

وبهذا أيضا ينفتح الوضع الداخلي لمسرحية الحدث لقبول المأساوي، ثم التحول إلى مأساة. وإنه لمن الخصوبة بمكان أن نفصل بين المأساوي بصفته ظاهرة حياتية وبين المأساة بصفتها شكلا دراميا، يتحكم في المأساوي. فالمأساوي هو في أول الأمر، حسب الاستعمال اللغوي المألوف، ذلك الدمار، الذي لم يكن من الضروري حدوثه والذي تصدمنا فيه نهايته العديمة المعنى أو اللامعقولة. وبهذا المعنى تستعمل هذه الكلمة في كل يوم، وعوض الشكوى من ميوعة هذا الاستعمال، يبدو أنه من الأفيد أن نتقيد بالأسباب، التي تجعل من المأساوي موضوعا للأدب. فهناك ما يدعو إلى التشكيل بمجرد أن يحس المرء أن هناك شيئا لا يزال في هذا الدمار وأن شيئا ما مجديا يكمن في هذا الذي يبدو لنا في آن واحد عديم المعنى. ويمكن أن يقدم هذا المعنى في أنواع مختلفة، بمعنى في أشد الأنواع اختلافا، وقد زعم بالزاك أن رواياته أكثر مأساوية من مآسي معاصريه.

تتناول المأساة المأساوي بطريقة تجعل منه المركز المنظم، فهي تركز عالمها، الذي بني بشكل درامي، في النهاية المأساوية. ثم إنها تصعد حين من لا معقولية الدمار (تناولت المأساة اليونانية بالدرجة الأولى المواقف، التي يهيء فيها الناس السامون الدمار لأقربائهم: الأم، التي تقتل أطفالها (ميديا)، الأب، الذي يقتل ابنه

(أغاممنون)، الابن، الذي يقتل أمه (أوريست) وما أشبه ذلك). ولكنها تشكل الحدث من جهة أخرى بصفته ضرورة وبذلك توحي بالمعنى المراد، أي بمعنى أن لما فوق الإنسان من قوى يدا فيما حل بالبطل من دمار. وهناك حيث يكون هذا التناقض، وهو حدوث ما لا ينبغي له أن يحدث وما لا يجوز له أن يحدث لصالح اللامعقول (ويتم بذلك في عالم تشكل على نحو عدمي) أو لصالح المعقول (ويتم بذلك في عالم قد نظم على نحو عقائدي كما هو الأمر في دراما الشهداء) تميع المأساة.

وتُدرج المأساة قصد إضافة معنى من المعاني قوى وقوى مضادة خارج البطل، وتجعل البطل جزءا من بناء الحدث. ومأساة الشخصيات (إغمونت وبنتيسيليا) تستمد من البطل ضرورة دماره، بحيث تصبح القوى الخارجية مجرد باعث وينتفي الغريم. والقوى «السامية»، التي تصنع الحدث الضروري وتوحي بالمعنى، تكمن في البطل نفسه (إغمونت يقوده شيطان، وبنتيسيليا، الملكة، تتبع بصفتها هي نفسها عروس الآلهة، دعاء الآلهة). وقول شيلر أن هذا الشكل من المأساة لم ينشأ إلا في وقت متأخر صحيح، وهو يقودنا إلى السؤال عن الاتجاهات الفكرية التي أتاحت لها النشأة. ومن الممكن في النهاية أن تكون دراما المكان مأساة بوصفها دمارا معقولا وغير معقول لعالم بأكمله.

إن هذا النوع من الفهم لبناء المأساة بغرض تفسير الأعمال الأدبية يبدو لنا أجدر بالتأييد من الانطلاق من موقف عقائدي في المأساة. ومن بين هذه النظريات نظرية هيغل، التي لا تزال تؤثر فينا بإيجازها على النحو الذي بسطها به في موضع معين (في نهاية كتاب علم الجمال تتويجا للبناء الثلاثي: الجزء الثالث، الباب الثالث، الفصل الثالث، الفصل الفرعي الثالث، فصل فرع الفرعي الثالث) يتعلق بالصراع الدرامي بين معيارين أخلاقيين مبررين، وبالبطل المأساوي، الذي يناضل من أجل فكرة، ويكون دماره نتيجة ضرورية لخطأ شخصي، وتصبح النهاية استرضاء لفوز النظام الأخلاقي العالمي. أما الطرق الوجودية الحديثة في التأمل والتفكير فتفسر الأمر على نحو لآخر: «إن الأبطال المأساويين ينتزعون بنضالهم درجة جديدة من تأكيد الذات الأخلاقي». وهو «الشخصية الخالدة، التي تعود إلى

نفسها بعد دمار الشخص الأرضي وتظل تلمع بصفتها قوة لا تفنى». (ج. شفارتس). غير أن ياسبرس يبدي نوعا من التحفظ الجدير بالاعتبار حيال هذا الأمر، فهو ينطلق من الفرق بين المأساوي وشعر المأساة: «ينتصب المأساوي (المتخذ شعريا) أمام وجهة النظر بصفته حدثا، يظهر ما يثير الاشمئزاز من الوجود، ولكنه الوجود الإنساني، وهذا وفقا للتعقيدات، التي تأتي من شمولية كينونة الإنسان». على أن ياسبرس لا يخوض في عمليات البناء عند تفسير المأساة (بوصفها «عملا في المعرفة المأساوية، وكونها «منذ البداية» متضمنة «الرغبة في الحل»)، وإنما يبدأ في الحين بتفسير عمليات البناء هذه، بمعنى الجوانب التاريخية للأعمال الأدبية. وهذا طبعا انطلاقا من مبدأ أنه «ليس هناك من بين الأعمال الفنية العظيمة ... عمل يتم الوصول إلى أعماقه من حيث التفسير». فعندما «يتم التفسير الكامل عن طريق الفكرة، يصبح العمل الفني زائدا عن اللزوم أو يكون عملا غير فني منذ البداية».

وتنضم إلى نظريات الفلاسفة نظريات الشعراء (ليسسنغ، وشيلر، وأتو لودفيغ Otto Ludwig (1813-1865)، وهيبل، وباول إرنست (P. Ernst 1886-1933)، وإرنست باكمايستر (E. Bacmeister 1874-?) وغيرهم. غير أن تحديداتهم لم يقيض لأي منها الاستمرار والدوام، وكثيرا ما اتضح أن تفسيرات مسرحياتهم لا تصبح خصبة إلا إذا هي تحررت من الفكرة الرئيسية، التي تقوم عليها نظريات كتابها.

لا تزال هناك مشكلة تظهر في بعض الأحيان، وهي تتصل بفهم عملية البناء، تتطلب شيئا من الشرح. هناك عدد كبير من المآسي، وضعت باعتبار أنها دراما مأساوية، ولكنها تتحول في اللحظة الأخيرة عن هذا الهدف، فعوض أن تنتهي بالدمار تنتهي بالتصالح أو بحل النزاع. وتتضمن المآسي الإغريقية عددا كبيرا من هذا النوع، ولقد تكرر هذا في العصور المتأخرة في أغلب الأحيان. ولن يكون في وسعنا أن نجرد الدراما اليونانية من اسم المأساة، والأمر يتعلق بإيجاد مصطلح يستعمل لمثل هذا النوع من الأعمال الدرامية. وقد اقترح مثلا مصطلح دراما الحل، وسيكون معنى ذلك إبطال الفن المأساوي كله، وإزالة دراما الحدث على الإطلاق،

والدخول في عالم «التمثيلية»، إذا ما أزيلت ضرورة الكارثة عن طريق الحل. والواقع أنها لا يتم تجنبها إلا لأن قوة فوق السببية والضرورة الأرضية، قوة إلهية تتدخل في الحل فـ«القاضي الأفضل، الملك El mejor Alcalde el Rey» للوبي دي فيغا، وسينا «Cinna» لكورناي، و«أمير هومبورغ Der Prinz von Homburg» لكلايست في جوهرها وطبيعتها مأس. إذا كان هناك في النهاية تدخل «من أعلى»، فإنها تبقى مع ذلك مسرحيات درامية تميزها ضرورة الحدث ولا تتحول إلى تمثيليات. والعكس ممكن أيضا: فالقوة الإلهية تتدخل فيها لأنها تتميز بضرورة الحدث، وتتمثل في كل من الحالات الثلاث في الملكية المطلقة، في القداسة الإلهية. (ولانعدم في نهاية «إيفيغينيه Iphigenie» الأثر الإلهي في الحل، قارن الحديث الأخير لأريستس، ويظهر إلى جانب ذلك إلهي الإنسانية، الذي يتجسم هنا في أيفيغينيه ويجعل منها في هذا الموضع «قديسة»، - لم تكنها قبل ذلك ولا يمكن أن تكونها في دراما الحادثة).

ج - تفسير فري لويث دي سوسه لغريت

لقد بقي على البحوث القادمة أن تكتشف ما إذا كانت هناك نماذج محددة ذات طابع خاص تتصل بالبناء في داخل المأساة أو في داخل دراما الحادثة. لقد اكتفينا بتقديم مثال عملي عن إدراك البناء الداخلي للمأساة. وكان الغرض منه إظهار طريقة العمل، التي تهدف إلى الكشف عن الأعماق النهائية لعمل من الأعمال الفنية، ولكي يتضح نوعا ما مدى ما ينتج عن ذلك لفهم العمل الفني كله. ونختار مثلا على ذلك العمل الفني، الذي يعتبره النقاد أفضل ما أنتجه الفن المسرحي البرتغالي على قلته، وهو فري لويث دي سوسا Frei Luiz de Sousa لألمايده غريت. وقد ترجم هذا العمل إلى الألمانية لوكنر (1847) W.V. Luckner، وغيورغ فنكلر Georg Winkler (1899) وغيرهما، وقدم على المسرح أيضا من حين لآخر. وكاد يجد طريقه كذلك إلى المسرح الغنائي، إذ كان الموسيقار ف. مندلصون-برتولدي F. Mendelsohn-Bartholdy (1809-1847) قد طلب من (الشاعر والمستشرق المعروف -المترجم) غراف فون شاك (1815-1894) Graf von Schack نظم مغناة مسرحية صغيرة بعنوان "Manuel de Sousa".

والموضوع في الحقيقة تاريخي، ذلك أن مانويل دي سوسا (1555-1632) كان قد تزوج أرملة نبيل سقط في معركة القصر الكبير المشؤمة، ولكن عودة من كان قد اعتبر في عداد الموتى دمرت الأسرة ودفعت بالزوجين إلى الدير. وأصبح فروي لويس دي سوسا كاتبا مشهورا تحت اسم مانويل. (وكان مانويل بالمناسبة قد أسره العرب في شبابه وحملوه إلى الجزائر. وفيها التقى بثرفانيس، الذي جعل صديقه في الأسر يروي قصة حياة خيالية في كتابه برسيليس وسيغيسموندا (Persiles y Sigismunda.

وإذا كانت مكانة هذه الدراما مما لا نزاع فيه تقريبا، فإن هناك نزاعا كبيرا حول تفسيرها. فقد اعتبرها فرينيلي Farinelli مأساة شخصية، واعتبر أنطونيو أرّويو Antonio Arroyo في «الشخصية الدرامية لمريا نورنيا A firura dramatica de Maria de Noronha. Separ. de A.Aguia, 1922» مريبا، وهي البنت الوحيدة للزوجين مركز الدراما الحقيقي، فهي من جهة رمز للعصر الذهبي المنقرض، وهي من جهة ثانية تضعيف لمانويل دي سوسا وتجسيد لشاعريته بصفتها هذه. واعتبر آخرون المسيحية هي الفكرة الرئيسية التي انبنت عليها الدراما. ورأوا في انسحاب الشخصيات الرئيسية إلى الدير دعوة القارئ إلى التفكير في إنقاذ روحه. وكذلك جعل ا.ج.دي كوستا بيمباو (A.J. de Costa Pimpäo (Biblos XVI) من مريا مركز الدراما وفسر طبيعتها على أساس انشغال الشاعر بمصير البنت غير الشرعية، وهو ما كان قد توقعه أيضا ث. براغا Th. Braga لوختنتيل Le gentil. أما أندري كرابي روخا Andrée Crabée Rocha، التي نجحت تماما في إلقاء الضوء على نشأة الدراما ومصادرها، فقد تحدثت في كتابها عن «مسرح غريت O Teatro de Garret (1944)» عن أربع نقاط رئيسية، تعتبر على نحو ما من خصائص الدراما البرتغالية (ص 166): الميل المقيم إلى الخوف من الجحيم، القوة الغيبية الحتمية الرادعة للكنيسة، وشرف البرتغال القديمة ومجدها، والمثالية العاطفية تجاه مريا. لقد قدم غريت لهذه «السوائد» الأربع «الجسد والروح». وهنا كان على المؤلفة أن تثب وثبة أخرى ضرورية، فهي لم تحدثنا كيف تمت عملية الإحياء هذه. ولعله لم

يكن من السهل عليها أيضا إظهار الطريقة، التي تم لها بها إدخال هذه البواعث الفكرية الأربعة في مسرحيته.

ولنسبق القول بأننا، ونحن نلتفت من العمل إلى تكوينه، لا نؤمن بالبواعث الفكرية المتعددة، -كما لا نؤمن بواحد من تلك البواعث المذكورة مثل العصر الذهبي، والمسيحية، والبنت غير الشرعية. ولا نؤمن، ونحن ننظر من العمل إلى الأمام، أن أهميته وأثره يقومان على السوائد الأربعة (رغم انتمائها دون شك إلى المضمون الفكري للعمل الفني). وجوابنا الأولي على وجهتي النظر معا أن هذا العمل نشأ على أنه مأساة وأن له تأثيره بصفته هذه.

إن التقدير، الذي ناله هذا العمل في الخارج، وهو ينعكس في مجهودات عدد كبير من الباحثين الأجانب، الذين درسوا هذه الدراما، لا يقوم على طبيعة المعلومات، بمعنى التوثيق للطبيعة البرتغالية وحده، وإنما يقوم كذلك على مكانته الفنية، أي على طبيعته المأساوية. وكون الباحث عليها هو النية في كتابة مأساة حقيقية، يمكننا أن نؤكد على صحته بما فيه الكفاية من كلمات المؤلف نفسه، التي نريد التصديق بها في هذه الحالة، ويتضمنها التقرير الموجه إلى المعهد العالي للموسيقى.

وإننا لنعرف منه أكثر من ذلك، وهو أنه أراد أن يكتب مأساة قديمة تقوم على البساطة والتركيز. فقد تبين له أن المصدر الأساسي يحتوي على خرافة، «تتضمن كل ما في حكاية مأساوية قديمة من بساطة».

ونحن ننطلق عند محاولة فهم البناء الخاص في هذه المأساة من الحكاية (وقد اتضح الجانب الشكلي على يد أندري كرابه روخا بصفه نهائية). ويمكن تلخيصها على الوجه التالي تقريبا: امرأة تفقد زوجها، الذي قضى نحبه بعيدا عن الوطن، فتتزوج رجلا آخر، كانت له أهمية عندها قبل ذلك، وينتج عن هذا الزواج طفل. وبعد سنوات يعود الزوج الأول، الذي كان قد تم الإعلان عن موته، فتحطم عودته الأسرة كلها.

إنها حقا حكاية بسيطة، نلحظ فيها على الفور أن شخصياتها لا يمكن أن تتبلور عنها فاعليات ملحوظة. فمن المؤكد أنها ليست خرافة مأساوية من وجهة النظر الجمالية المثالية. نحن نريد أن نتناول العمل دون أفكار مسبقة، وعلينا بعدئذ أن ننتظر من جوهر المأساوي أن يكون موقف الأسرة في لحظة العودة قد قدم على أنه لا مخرج له. فعالم غريت يعتبر فعلا من ذلك النوع، الذي يجرد المرأة وطفلها من الشرف وينزع عنهما حقهما في الحياة (المعالجات الأخرى لموضوع العودة إلى الوطن تظهر لنا أن العالم الشعري يمكن أن ينظم بشكل آخر). ويلاحظ المرء في الحين أيضا أن غريت لا يجعل انقضاء زمن الدراما مساويا لانقضاء زمن الخرافة، وإنما حرص على أن يركزه تركيزا قويا. لقد اختار شكل الدراما التحليلية، حين قصر العمل المسرحي على حصر الفترة الزمنية الأخيرة في جزء من حدث طويل.

على أن للزمن في هذه الدراما خصائص مميزة تماما، فترتيبه لا يتضمن الساعات والأيام والسنوات فقط، وإنما يتضمن أيضا تواريخ وفترات زمنية مشحونة. ومثل هذه التواريخ تستدعي حدثا مشؤوما، وتشير إلى قوة غامضة وإلى أثرها الإيقاعي نوعا ما. سبع سنوات تفصل بين موت الزوج الأول والزواج من الزوج الثاني (المصادر تتحدث عن 17 و18 سنة)، وقد مضى منذ ذلك الحين مرتين سبع سنوات. ويوم الجمعة يوم خاص بالنسبة إلى مدلينا Madelena (II, 5)، وفي II, 10 نسمع أن زواجها، والمعركة المشؤومة، والتعرف على مانويل يقع في اليوم نفسه من السنة، وفيه يعود الزوج الأول أيضا، وهناك تاريخ أيضا حتى بالنسبة لعودة «الحاج» إلى وطنه (II, 14) وغير ذلك. وللأبطال إحساس حيوي بحتمية التواريخ والفترات الزمنية، وهم يشعرون بالخوف من «الساعة المشؤومة» (III, 7) و«اليوم المشؤوم» (II, 10 وفي عديد غيرها أيضا). وهذا التشكيل الزمني هو عمل غريت. ولأنه هكذا بالذات، فإنه يحق لنا أن نفترض هنا أن له تأثيرا خاصا بالنسبة إلى جوهر الدراما وإلى البناء المأساوي.

وكان التركيز السمة الأولى للتشكيل الزمني، وهي سمة التشكيل المكاني أيضا. وتقع أحداث الفصل الأول في قصر مانويل، والفصل الثاني والثالث في خواد

البرتغال João de Portugal. ولتغيير المكان سبب حتمي، وفوق ذلك فإن المكان الأول يمحى، إذ يشعل مانويل النار في القصر (سمة عصرية)، ومكان الفصل الثاني والثالث عالم قائم بذاته. ويشكل المكان أيضا مثل الزمان نوعا خاصا. ولا يعني ذلك أن الأهمية أصبحت له، فلا ينبغي لنا أن نرى منه مثلا ماذا كان يعني القصر في حوالي 1600 وكيف كان الناس يعيشون آنئذ في القصور. وإنما يعني أن المكان شكل من الأنماط المشابهة، التي شكل المكان منها، أي انطلاقا من الحدث. فالقصر ملك للعائد إلى وطنه، وهو يعيد الحياة إلى الحدث الماضي. والذكريات في هذا العالم الدرامي تصبح كالإرهاصات بالكوارث المقبلة. فالمكان يعلن عن الكارثة القادمة، ويترك في النفس إحساسا بالقلق والخطر والغرابة. فنذير الشؤم هو الإعلان الحسي عن القدر المحتوم المقبل. هناك في المكان نذيرا شؤم مهمان خاصان. فعندما تحترق صورة مانويل، يبدو ذلك في عالم الدراما نذير شؤم حقيقي وعلى هذا النحو كانت تحس به الشخصيات. ولكن الصورة الثانية، خواو البرتغال، تبعث أيضا على الشعور بالشؤم، فهي تطارد مادلينا وكذلك مريا. وهي تصبح في نهاية الفصل الثاني وسيلة التعرف.

لقد شكل الحدث المكان، ولكنها ليست دراما المكان، وهي كذلك ليست دراما الشخصية ويبدو لنا التركيز نفسه بالنسبة إلى الشخصيات، فهي قليلة العدد، وقد رتب بعضها إلى بعض على نحو لافت للنظر، فتكوّن منها كل قائم بذاته، أي أسرة، فالأب، والأم، والبنت، والخادم هم قوام الأسرة. والشخصية «الفنية» الوحيدة المهمة تصبح أخا لمانويل. ويمكن القول تقريبا: إن الأسرة شخصية، وهي شخصية الدراما.

ولو طلب مفهوم خاص بالمأساة أن الشخصية المأساوية يجب أن تكون شخصية فعالة، وأن عليها أن تكرس حياتها لـ«فكرة»، لاتضح ضيق مثل هذا المفهوم. فقد انطلقنا من القول بأن فري لويث دي سوسا مأساة حقيقية، ونحن نتمسك بهذا القول بقوة. فليس بين أعضاء هذه الأسرة (وليس فيها بكليتها أيضا بطبيعة الحال) بطل فعال، ولا أحد يريد أن يدافع عن أفكار (أما الاستثناء المتمثل في الحريق،

الذي أضرمه مانويل بوصفه «تحديا للسلطة»، فسوف نتحدث عنه). ومن حقنا أن نقول إن هذه الأسرة تريد أن تبقى أسرة وأن هؤلاء الناس ينتمون إلى أسرة واحدة ويريدون أن ينتمي بعضهم إلى بعض. فهي أسرة تتمتع بكامل الحيوية. ولا يستطيع المرء إلا أن يعجب بفن الشاعر ويلاحظ كيف استطاع تشخيص العلاقة بين الرجلين، والعلاقة بين البنت والأب والأم، علاقة الخادم تيلمو Telmo بالثلاثة، وأن يشكل الأسرة بهذه المرونة.

على أن الشخصيات لم تشكل باعتبارها أجزاء من الأسرة فقط، فقد جعلت أيضا لتكون مناسبة للحدث. فمادلينا تعيش منذ أول كلمة بقلقها وتكهناتها وخوفها من الحادث المقبل (وكأن الأمر يتعلق باسقطار كل ما يمكن أن يكون في ذلك من مصادفة). وقد شكلت كذلك عن طريق الإحساس بأنها قد ارتكبت «جريمة»، لأنها أحبت مانويل في حياة زوجها الأول. فـ«الجريمة» تنتمي إلى الحدث تماما. (وبذلك يقع نوع من العيب على مريا باعتبارها ولدت ثمرة الخطيئة). وخاصية العلة، التي تعاني منها مريا، تجعلها مهيئة لهلاكها في النهاية. وتيلمو جزء من الأسرة، ولكنه، إذا نحن نظرنا إليه من الجانب الشكلي، يجسم الماضي، الذي يمتد في الحاضر متوعدا وينذر بالمستقبل المشؤوم. إن تيلمو ومريا يربط بينهما الإيمان بعودة د. سيباستياوس D. Sebastiäos (ملك العودة الأسطوري عند البرتغاليين). وهذا الباعث لا يشكل الجو التاريخي فقط، ولا يتضمن الوطنية فقط. ولو كان الأمر كذلك، لكان باعثا مناسبا لنوع التمثيلية. والواقع أنه هو الباعث على الحدث فعلا، إذ يتضح مثلما اتضح الحدث المقبل في بداية «الملك أديب» بالخلاص السابق من الوبال، الذي تم عن طريق حل أوديب للغز.

ويبدو في آخر المطاف أن مانويل لم يوضع على الأقل على أساس الحدث، وخاصة في بدايته. ففيه تتصادم كل مشاعر ماندلينا الداخلية وتأملاتها، ولا يكون لنذير الشؤم أي أثر عليه. ولذلك فهو يتسم بالنشاط والفاعلية، يسعى إلى هدفه، وذلك في ناحية لا تتصل بالحدث إطلاقا. والمقصود بحرق القصر إنما هو تحد لأصحاب السلطة. ولكن ذلك لا يستمر، وإنما يبقى بعبارة واحدة «باعثا أعمى». وقد

رأت ا. كرابه روخا في ذلك علاقة بما سيأتي: «لفتة من هذا النوع ... تهيئ تنازله التاريخي المهيب عن عواطفه بعد تنازله عن أملاكه». وإننا لنعترف أننا لم نستطع ملاحظة هذا النوع من التنازل الرزين في النهاية كما لم نستطع فهمه بصفته هذه على أساس من حرق القصر. لقد بدا لنا أن في ذلك تعبيرا عن الفاعلية وروح المقاومة، ونكاد نشعر في النهاية بالانقطاع عن الموقف السلبي. على أننا سنلاحظ فيما بعد أن هذا الباعث الأعمى، الذي لا شك في إساءته للعمل، لم يستعمل بغرض إثارة الانفعالات الدرامية والمسرحية، رغم مجيئه في المقدمة.

ومع ذلك كله فإن مانويل قد جعل أيضا ملحقا بالحدث منذ البداية. وإحساسات زوجته الداخلية إنما هي بالنسبة إليه «أوهام أطفال»، ولكنه يقول بعد ذلك مباشرة: «مات أبي موتا غير طبيعي، عندما ألقى بنفسه فوق سيفه. ومن كان يدري أنني لن أموت بألسنة النار التي أشعلتها يداي». وبذلك يلحق نفسه بوصفه شخصية بعالم، يسيطر عليه القضاء والقدر، ثم إنه ينتمي فوق ذلك إلى أسرة، تتحمل أعباء من نحو خاص، تتمثل في تهيئة أفرادها الدمار لأنفسهم. وإن القدر ليحاسبه على كلمته فعلا. فعندما كان يمارس عمله ويبدو عليه تنفيذ قرارته بحرية (التخلي عن البيت والانتقال إلى قصر خواو)، كان يساهم في استدراج الشؤم، الذي كان يحوم فوق الأسرة.

وهكذا يبدو المكان والشخصيات في صياغة الحدث لها ونسبتها إلى عالم، يتجه نحو دمار محتوم. الزواج الأثيم («جريمة» مادلينا)، وظل ولادة أثيمة نتيجة له، والسلالة التي يهددها القدر (دي سوسا)، والإنتقال إلى مكان غريب، وظهور نذر بالشؤم، وحتمية التواريخ، والعائد إلى الوطن، والزهد في الدنيا، -هذه هي البواعث، التي يرتبط بها الحدث في مجرى ضروري، يظهره لنا تحليل البناء الدرامي بوضوح أكثر. (يسيء القصد من الموقف المؤخر III, 5, 12 – العائد إلى الوطن الذي يرغم تيلمو على أن يقدمه على أساس أنه مخادع – إلى العمل، على غرار ما يحدث من حين لآخر حين يبعد رجل الفن والمسرح غريت المؤلف المأساوي عن عمله الفني بعض الشيء ويتخلى عن إتقانه. أنظر مثلا «السخرية المأساوية» في

III, 6 وفي أماكن أخرى. وقد أشار رودرغيس لابا Rodrigues Lapa إلى ذلك في هوامش نشرته).

إنه حدث حتمي يؤدي إلى الدمار. فالشاعر لا يترك لنا مجالا للشك في أن الدمار لا يتمثل في موت مريا فقط، وإنما يتمثل في زهد الوالدين في الدنيا. لم يبق هناك بالنسبة إلينا سوى ملاءمة الموت هذه (III, 8)، هنا لا أموت إلا أنا (III, 2). ومن حقنا مرة ثانية أن نذكر تأويل غريت: «الكارثة موت مزدوج ... إنهم موتى بالنسبة إلى العالم». إنه الدمار الكامل. لقد امحت الأسرة كلها. والتغيير الذي طرأ على المصادر ذو أهمية كبيرة. فهي تتحدث عن أطفال لمادلينا من زواجها الأول. ولو احتفظ بهم غريت، لكان الدمار ناقصا والعالم غير منته.

إنه لحدث حتمي ودمار حتمي. وليست هناك مصادفات معزولة، وحتى الأعمال، التي تبدو لنا ناتجة عن القرارات التلقائية تساهم في مجرى الأحداث. فهناك خلفه قوة موحدة تسيره. وقد أعلنت عن نفسها في المشاعر الداخلية والرؤى (رؤى مريا!) ونذر الشؤم، واتخذت شكل القدر والقضاء المحتوم.

ومادلينا تحمل في أعماقها الجريمة، فزواجها الثاني يبدو لها جريمة. وبذلك نطرح السؤال عما إذا كان القدر قد اتخذ سمة تنظيم أخلاقي عالمي، بينما اتخذ الدمار زاوية دمار حتمي من الناحية الأخلاقية. ولهذا السؤال ما يبرره، على أن العمل الفني نفسه يفنده. وحتى إذا نحن اعترفنا الإعتراف كله بذنب مادلينا، فستبقى هناك حقيقة، هي أن الأبرياء الآخرين يدفعون عن طريق ذلك إلى الدمار على نحو غامض مؤلم مرعب. غير أن الذنب لا يبدو بالنسبة إلى مادلينا موضوعيا (أي في داخل الدراما). وكلمة «جريمة» مبالغة آتية من حساسية مادلينا، ولكنها لا تصلح صفة للواقع. فالواقع لا يكفي لإظهار دمار مادلينا وحدها بمظهر إعادة التوازن. ثم إن عالم هذه الدراما كله لم يبن على أساس أخلاقي، وإنما على أساس قدر محتوم. وهنا يبدو مرة أخرى ذلك المفهوم التالي للفن المأساوي، الذي يبحث عن الذنب ويطلب أن تكون نهاية المأساة بمثابة تناسق في النظام العالمي، محدودا بالنسبة إلى هذه المأساة الحقيقية. من أراد أن يفسر فري لويث دي سوسا على هذا النحو، فإنه يظهر بمظهر الميوعة والضعف أمام متانة هذه المأساة وعظمتها:

أسرة واجبة -الوجود، لها ما يبرر قيمتها ومعناها، تمحى على نحو معقول- لا معنى له.

وهنا يطرح السؤال القديم نفسه عن «متعة الموضوعات المأساوية» وعن معنى أعمال فنية من هذا النوع في مجموع الثقافة كلها. ولن نبحثها هنا، لأننا ندخل بذلك في علم الجمال وفلسفة الثقافة. لهذا نبقى مع هذا العمل الفني، فهناك بعد ما نضيفه.

لقد قلل غريت نفسه من قسوة الفن المأساوي قليلا. ونحن لم نتحدث حتى الآن عن العنوان. ويدهشنا أن غريت لم يختر لذلك باعثا مركزيا أو الأسرة أو نذير الشؤم (وضع غوتسكوف Gutzkow لترجمة لوكنر Lukner لتقديمها على مسرح دريسدن عنوان: الحاج Der Pilger)، واختار شخصية واحدة من شخصيات المسرحية. ولكن فري لويث دي سوسا ليس شخصية للمسرحية، فهو لا ينتمي إليها على الإطلاق. فهو لا يظهر في أي مكان، ولا وجود له. وهذا العمل الفني يعتمد على ثقافة المشاهد، الذي يعرف أن مانويل هذا سيكون ذات يوم هو فري لويث العظيم. فمانويل يضمحل -ولا يضمحل. فالمأساة يخيم عليها شيء آخر. ولعلنا نستطيع الآن أن نفهم لماذا تجاوز الشاعر في نهاية الفصل الأول بناء الحدث وبناء المأساة، فقد راح وهو يبني الشخصية من عدد من السمات يهيء لها حياتها المقبلة. لذلك لا يمكن أن تدمر إلا جزئيا، بصفتها جزءا من الأسرة، وليس بصفتها شخصية بما لها من قيمة كلية. وستعيش هذه الشخصية الأكثر زخما بعد الدمار الجزئي وتستغله في عملها أيضا، فالعذاب يجعل من مانويل مؤلفا. وهكذا يتراكم فوق البناء المأساوي -بشكل بسيط حقا- بناء آخر: أسطورة الفنان، بالمفهوم الرومانسي بطبيعة الحال. فهناك أسطورة رومانسية تجيب عن سؤال: ما هو الشاعر؟ بقولها: هو من سار عبر العذاب الدنيوي، هو من ترك القدر بصماته عليه.

ولم تأت الإشارة إلى هذا البناء إلا على نحو طفيف. وهذا النوع من العالم هو حدث الدراما، المأساة، التي يقود القدر فيها الحدث. وإذا نحن بحثنا عن اسم مناسب، فلن يكون غير هذا: العمل مأساة، بمعنى أنه مأساة قدرية.

إذا ما نحن نظرنا قليلا خارج الدراما، فإن المعرفة القليلة المتصلة بالتاريخ الأدبي ترينا أننا وجدنا في فري لويث دي سوسا بناء نموذجيا يطلق عليه اسم الدراما القدرية. وقد تعود النقاد أن يذكروا من الرواد ليلو -George Lillo (1693 1739)، وكارل فيليب مورتس، وتيك، وشيلر (عروس مسينا Braut von Messina). أما الطابع المميز الحقيقي، الذي اتخذته المأساة القدرية (الرومانسية) فكان على يد زخريا فيرنر في مسرحية «24 فبراير 24 Februar». وقد أثبت غورنر Görner أن هناك خمس مجموعات من البواعث تتميز بها المأساة القدرية، وهي جريمة الدم، والتنبؤ بالشؤم، واللعنة الأسرية، وقتل الأقارب، والعودة إلى الوطن. وتتجمع البواعث كلها حول الأسرة وتتضافر على شكل سلسلة متلاحمة في خدمة القدر المتحكم، الذي يقود إلى تدمير هذه الأسرة. والزمن والمكان مفعمان بالقدر، أي بنذر الشؤم: ففي مسرحية «الرابع والعشرين من فبراير» بعد اليوم المذكور في العنوان هو يوم الشؤم وفي كل مرة تتكون الفترة الزمنية المحتومة من سبع سنوات. فالموسى والخنجر والصور من اللوازم النموذجية المحتومة للمأساة القدرية.

إذا كان غريت قد سخر من المسرحيات الدرامية في عصره بقوله: «إنه رقص الأموات الناشئ عن القتل والخيانات الزوجية وغشيان المحارم، يعرض تحت التجديفات واللعنات»، فإن ذلك يدل على اطلاعه الجيد على الدراما القدرية. إلا أنه لا يستطيع أن يضللنا بذلك، فمسرحيته قريبة من هذا النموذج. وقد تستطيع مقارنة، ليس هنا مكانها، إظهار النبل والوجدانية النفسية، اللذين أدخلهما الكاتب المسرحي البرتغالي على المأساة. كان غريت على معرفة بالمأساة القدرية الألمانية. فقد عرف «عروس» شيلر و«أربعة وعشرين فبراير» لفيرنر، الذي اعتبرته مدام دي ستايل أعظم الكتاب المسرحيين الألمان بعد شيلر ودرست عمله بصورة تفصيلية. فقد كانت هناك منذ 1823 ترجمة فرنسية، وفي سنة 1828 نبهت مجلة «غلوب Globe» الشهيرة في مقال مهم لها الأذهان إلى المؤلف وعمله الفني. ومنذ سنة 1827 -وهذا بالنسبة لغريت أهم من معرفته بالأدب الألماني- أصبح تأثير الدراما القدرية في الدراما الفرنسية أقوى (ديكانج ودينو Ducange et Dinaux، وفيكتور هوغو، وديلافيني (1793-1843) Selavigne Casimir وا. ديماس -Alexandre Du

(1824-1895) mas وغيرهم). ولكنه يرتبط هنا بالدراما التاريخية، فبناء المأساة والتمثيلية كثيرا ما يتقاطعان. وفي هذه النقطة تبدو من جديد عظمة غريت. فلم يكن هناك تلوين تاريخي إلا بمقدار ما يتلاءم مع الحدث المأساوي (موضوع سيياستيان!)، ولكنه خلق على العموم عملا، هو مسرحية الحدث المحضة، والمأساة المحضة، التي يحق لها -وبذلك ننهي هذه النظرة الخاصة بالتاريخ الأدبي- أن نصفها بأنها قمة ذلك الفن المسرحي الأوروبي كله، الذي ينتمي إلى القمة الواسعة للدراما القدرية الرومانسية.

نظن أننا قد أظهرنا أن إدراك مفهوم النوع هو الذي يعيننا على معرفة ما هو العمل الفني في حقيقته. وقد نتج عن ذلك أن التاريخ الأدبي والتقويم النقدي قد اكتسبا بذلك إلى حد ما نقاطا خصبة لدراسات قادمة.

د - الملهاة والمسلاة

المأساوي والملهوي ظاهرتان تستقطبان الأدب عرضيا. وإننا لنعرف على أية حال أن للمأساوي قابلية التفاعل في بناء المأساة، ويكون له الأثر الأصفى في دراما الأحداث.

ولكن الأمر فيما يبدو مختلفا في الملهوي. فالرواية الساخرة، والقصة الهزلية، والنادرة، والنكتة تتضمن الملهوي بشكل مقتضب. ونلتقي به في المشاهد البهلوانية بمدينة الألعاب في شكل لا يحتاج حتى إلى الكلمة. وتحقيق هذا الشكل بالذات يدل بطبيعة الحال على أن التصور الدرامي يعد بمثابة تربة خصبة لذلك. ولكن هل للدرامي هذه الصفة أيضا؟ هل هي مناسبة للشكل الكبير أيضا؟

الملهوي حل مفاجئ لموقف متوتر، يتم بناء على أساس غير متوقع في ميدان آخر. فهو إذن ذو طبيعة متفجرة. ولكي يتم الوصول إلى ضحك متفجر فيه، إلى تحرر من ذلك التوتر، ينبغي أن يكون ما يخضع منه للتغيير مما يقبل الإلغاء. فكلما شعر المرء بأن هناك ميلا عدائيا مقصودا، يتصل بالإلغاء المبدئي، أصبح فن الملهاة في خدمة القصة الساخرة. وكلما كانت القصة الساخرة تعبيرا عن فكرة -عن

طريق نفي جانب سلبي إلى حد ما- ازدادت ابتعادا عن الأدب وانتقلت إلى ذلك الميدان، الذي يطلق عليه الأدب التعليمي.

إن للملهوي، الذي لا يلغي إلا اللحظة، ميدانا للعمل أوسع من ميدان القصة الساخرة. فالأشياء، التي لا يستطيع المرء ممارسة السخرية بواسطتها، قليلة. إن ما كانت تسمح به المشاهد الهزلية في دراما العصور الوسطى لترينا كيف يتغير موقف المستمعين مع مرور الزمن. وتتضح في الوقت نفسه طبيعة الملهوي الاجتماعية. فالحضور يجب أن يكون لهم مزاج واحد، وأن يكونوا متحدين ومتفقين في الشعور الفطري كذلك في مقياس الحد الذي يتوقف عنده الهزل. وهناك بهذا الصدد اختلافات واضحة بين الشعوب. فليس هناك من لهو إذا لم تكن هناك مجموعات متحدة في المزاج. والذي يرى الهزل في كل مكان ويضحك، دون أن يرى ذلك من حوله، أو الذي لا يستطيع أن يظهر الهزل ويشكله بصورة قاهرة، إنما هو أحمق. والحماقة وسيلة للفرار من توترات الوجود المزعجة. (وهي عند الأطفال ظاهرة مرحلة من السن، بمعنى ظاهرة النمو في عالم الكبار المتوتر). ولكن الفن الهزلي ظاهرة اجتماعية، وفي ذلك تكمن الحقيقة، التي يعود إليها تاريخ الأدب على الدوام، وهي أن لازدهار الأدب الهزلي تربة اجتماعية خصبة صلبة وأساسا اجتماعيا ثابتا موحدا كل التوحيد من حيث الحس والذوق و«الأحكام المسبقة».

الفن الهزلي هو الانتقال المفاجئ إلى ميدان آخر، هو حل لموقف متوتر. وفن الهزل الدرامي يستعمل منذ الأزمنة القديمة الانتقال من الخيال الشعري إلى الحقيقة العارية، وذلك عندما يتكلم الممثل بصفته الذات الحقيقية مع الجمهور والملقن وغيرهما، ويستغل الإمكانيات اللغوية على نحو واسع، حيث تنقل الألفاظ بنفسها إلى شيء آخر عن طريق النبرات والسمات المتشابهة (التلاعب بالألفاظ).

ويتضمن التوتر الكامل في الفن الهزلي قابلية التفاعل في الفن الدرامي. على أن الحل، الذي يعني في كل مرة نهاية التوتر، يصعب العمل على الكاتب الدرامي. وليس من باب المصادفة أن الفن الهزلي لم يعش خلال عصور طويلة إلا في مشاهد تمثيلية مفردة أو فواصل تمثيلية أو أشكال قصيرة من المسرحية الهزلية وغيرها ولا

نجد حتى عند أرسطوفنيس حادثة موحدة، وإذا كان ميناندر (ق م Menander 342-290) قد تغلب على ذلك باستعمال الخطط القصصية، فإننا نلاحظ أن الفن الهزلي لا يحمل معه أساسا قابلية خاصة للإسهام في بناء الأعمال الفنية الكبيرة والأشكال الكبيرة. (فمعظم التمثيليات الهزلية، التي تكتب، تكون ملائمة خلال فصلين، ثم تصبح في الثالث باهتة. وليس ذلك دائما، لأن المؤلف ضاقت به السبل. فالمشاهد يحس بالقصور هناك حيث يتطلب البناء التدوير والنهاية).

والمحاولات، التي بذلت لجعل عالم الهزلي أو جعل الهزلي عالما لشكل كبير على نحو مقتضب، لا تستطيع أن تستعمل سوى عناصر البناء الثلاثة، التي تشكل عالما شعريا. وهي تتضح حسب طريقة البناء التشكيلي في النماذج الثلاثة، وهي ملهاة الحادثة، وملهاة الشخصيات، وملهاة المكان، التي اتخذت من الناحية التاريخية طابع الملهاة الاجتماعية (الملهاة الأخلاقية).

وعندما يكتنف اللهوي توتر شامل، ويتضمن ما له أهمية دائمة (جوهر الشخصية، وجوهر المكان)، ويستمر استحضاره، يكتسب هو نفسه تلك العدوانية، التي هي ميزة القصة الساخرة. والواقع أن ملهاة الشخصيات والملهاة الاجتماعية هجائيتان. (وهذا ينطبق أيضا على عدد كبير من الروايات الساخرة، ولا سيما حين يكون تركيبها متينا).

ولكن الأمر يختلف بالنسبة للحادثة، إذ من الممكن أن يوضع هنا شكل منها يحتفظ بسخريته المحضة. وذلك عندما تسمح الحادثة نفسها بالتغيرات المفاجئة المفضية إلى ما يسمى بملهاة الموقف. ولا يجوز أن تكون هناك قوى عليا دائمة تساهم في توجيه الحادثة، وإنما تترك للمصادفة المنعزلة لتلعب لعبها الطليق. والبطل «النشيط» لا يناضل من أجل قيم عليا، وإنما يناضل من أجل الوصول إلى شيء ملموس بالنسبة إليه أو بالنسبة إلى الآخرين. ونحن نعرف أن ملهاة الدسائس إنما هي شكل من أشكال الملهاة الاجتماعية، التي تقترب كثيرا من روح اللهوي. وبذلك تتم مهمة إيجاد البداية والوسط والنهاية، وملهاة الشخصيات والملهاة الاجتماعية يفضلان استغلال الدسيسة، كلما كانتا أقل لذعا وهجائية.

ومن السهل، كما نرى، أن يتحول الملهوي بتضمنه «لما هو دائم». أما في القصص الساخرة فتتضح رداءة دائمة، يمكن أن تلغى عن طريق شيء ذي قيمة. على أنه من الممكن أن يكون الأمر معكوسا أيضا، فيلغى ما هو قيم، ما هو كبير الفائدة. ففي الرسم الساخر مثلا يحطم المعيار، ويدمر المقياس، ويمكننا أن نبتسم، -حتى هناك حيث لا يتعلق الأمر بالقصة الساخرة، وإنما هناك حيث نؤكد المقياس تماما.

على أنها ليست هي الإبتسامة المحضة، التي تكتنفها عند مشاهدة المهزلة الغريبة الحقيقية. لقد أصبحت الكلمة منذ القرن الثامن عشر مفهوما جماليا (وكان أساس ذلك موزر (1720-1794) Justus Möser، بكتابه، الذي صدر عام 1761 تحت عنوان «Harlekin oder die Verteidigung des Groteske-Komischen هارلكين أو الدفاع عن الملهوي-الغريب»، في حين أنها كانت إلى ذلك الحين تطلق على نوع من فن الزخرفة، كما طوره رسامو النهضة الإيطالية وفقا للانطباع، الذي تركته في نفوسهم رسوم مغارات العصور القديمة. ولكن هذا المصطلح عانى حتى اليوم بصفته مفهوما جماليا تحت وطأة تأليف التمثيلية الساخرة أو الملهاة الدونية، بمعنى أنه لم يتوصل إلى إدراك الظواهر الحقيقية المناسبة. ففي التمثيلية الساخرة يصبح العالم غريبا، ويعتري الأشكال شيء من التشويه، وتنحل أنظمة عالمنا (في فن الزخرفة الساخر تختلط ميادين الجماد والنبات والحيوان والإنسان، ثم تصبح فيما بعد العرائس والتماثيل الشمعية، والسرنمات الجنونية، وتظهر دائما بحيوانية أكثر من الحيوان، هي البواعث المفضلة بالنسبة إلى تشكيل ما هو غريب)، وكأن هناك آلية غامضة قد اكتنفت الإنسان والأشياء. ولكن الحاسم فيما يتصل بهذا الاغتراب أن دعائمه ترتج ولا يسمح بأي تفسير. فكل لهجة منبرية وكل تودد من أجل الشفقة على الضحية سيهددان ضرورة الأشكال الغريبة، واللمسة المتينة الباردة سمة مميزة عند بوش (1450-1516) Hieronymys Bosch وبرويغل Brue-gel (1520-1569) و(1592-1635) Jaques Callot وكذلك عند غويا Francisco de Goya (1746-1828) وفيلهلم بوش (1832-1908) Wilheim Busch وكوبين Alfred Kubin (1877-1959) أو باول فيبر Paul Weber. هناك قوى غريبة تتحطم في

عالمنا، وتجعلنا غريبين عنه، فكل بسمة من عمليتي التشويه والانهيار يرين عليها الخوف بصورة دائمة، هذا إذا لم تزايلنا البسمة على الإطلاق. مع أن القوى الليلية العميقة الغور لا تبدو لنا في أثناء ذلك بمثابة وجوه مخيفة وأشخاص رهيبة. وقد خطا برويغل الأكبر في مجال الرسم هذه الخطوة في لوحة له متأخرة عن العميان، حيث جسم عالما يستمد غرابته من ذاته. كثيرا ما يتكشف للتحليل الدقيق طبعا اللاإنسانية والشيطانية للشخصيات. فتسوس بونتسلي Züs Bünzli في قصة كيلر «Die drei Gerechten Kammacher المشاطون الثلاثة العادلون» إنما هو شيطان متنكر، وهو كذلك على الأقل إلى هلاك المساعدين الأكبر منه سنا.

إن الأدب البرجوازي لم تكن له في سعيه إلى تأمين وجوده صلة حقيقية بالفن الغريب، كما أن البحث لم يستطع ملاحظته دائما أو هو لم يرد ملاحظته. ولا تزال هناك أشياء كثيرة في تاريخ الأدب يجب الكشف عنها. ولم تكن العودة إلى بحث الرومانسية، التي فسرت حتى الآن على أساس المبالغة في الوداعة الريفية، تخلو من فائدة. وقد لعب الفن الغريب عند المنظرين دورا يبعث على الدهشة (فريدريش شليغل، وجان باول، وكوزان (Victor Cousin 1792-1867، وفيكتور هوغو، – وهو مفهوم مركزي في مقدمة «كرومويل Cromwell»). على أنه يظهر في الشعر أيضا (آرنيم (Ludwig Achim von Arnim (1781-1831، وهوفمان، وبونافنتورا Bona-ventura (Pseudo. Gottlob Wezel ? 1779-1819)، وإدغار ألان بو، وبيرون وغيرهم). والأدب الإنجليزي مليء بذلك مثله مثل الرسم الإسباني.

والفن الغريب المضحك يشبه الفن الملهوي البحت –كما يظهر لنا ذلك النظر إلى فن الرسم– في أنه لا يشكل نوعا بصورة مباشرة، وإنما هو صنف من الإدراك الحسي، صنف من وجهة النظر إلى الحياة ومن تشكيل العالم. ولم يكتشف البحث الفن الغريب المضحك ويتم تفسيره من الناحية الأدبية بصفته نوعا إلا منذ فترة قصيرة (والأعمال القديمة لكل من شنيغانس Schneegans وفلوغل Floegel لم تعوض حتى الآن). ومن الضروري بحث الطريقة، التي يتراكم بها في التشكيلات الكبيرة.

ولكن هل يجوز لنا، عندما نلتفت مرة أخرى إلى الملهاة، أن نثق في أن ملاحظاتنا حول الملهوي وربطه بأشكال التعبير تكفي لاكتشاف ما هناك من ملاه كثيرة؟ هل يحق لنا أن نأمل في أن تؤدي الطرق المرسومة إلى داخل العمل الفني وتقود إلى فهم طريقة تنظيمه؟

من المؤكد أنه لم يكن من الصعب اكتشاف الطبقة المعبرة عن العمل الفني من ناحية البناء في مسرحية «كوموديا الأخطاء Comedy of Erros» لشكسبير. فإعادة جمع الأسرة –وفيها يتمثل الباعث على مجيء الأب والولد إلى إيفيسوس وبعث الحركة في الملهاة، ثم إنه في النهاية هو الهدف، الذي سيتم التوصل إليه ويحرص بذلك على تدوير الحدث. فالأمر يتعلق، كما يتضح لنا ذلك بسرعة، بملهاة الحادثة. فهناك قسم كبير من الفن الهزلي ينبع مباشرة من هذه الحادثة المهيمنة. ودور الدسيسة يعود إلى المصادفة، التي تحول بصورة مستمرة دون تعرف الإخوة، الذي لا محيد عنه تقريبا. وفي ذلك يكمن الفن الهزلي كله، الذي ينشأ عن فرضية تشابه الأخوين تمام التشابه بصفتهما توأمين. والباعث على التشابه المحير يتضاعف بتشابه الخادمين التوأمين. فأي عمل يقوم به أحد الأبناء، يعترض سبيله الابن الآخر أو خادمه. فينشأ بذلك موقف هزلي كما يحدث في ملهاة الحادثة. ومهما كان للخطأ، الذي تتورط فيه مجموعة من الشخصيات الثانوية، من أثر في حد ذاته، فإن التوتر الرئيسي للتعارف يستبد بنا في كل مرة. وإذا نحن فكرنا في شكسبير في مرحلة من مراحله المتأخرة، فإننا نلاحظ كيف يؤكد ها هنا على الخط الرئيسي للحدث، وكيف تقل ها هنا محاولته بناء عالم خاص، يخطئ كل واحد في نفسه وفي الآخرين، لأن إمكانية التعرف على الهوية قد ألغيت. إننا لنشترك في مسرحية كوميديا الأخطاء في هذه الحادثة المعينة المتعلقة بأعضاء هذه الأسرة ففي اللحظة التي يتعرف فيها الأخوان أحدهما على الآخر وتجتمع الأسرة من جديد، تصل الحادثة والملهاة إلى نهايتهما. وإذا ما ظهرت بعد الآن أخطاء بناء على التشابه الموجود، فإن ذلك سيكون مملا ولا موجب له. ولا يسمح شكسبير فعلا بـ«تمثيل» مشهد التعارف بجانب المسرحية إلا لفترة قصيرة.

إن بناء هذه الملهاة، الذي يعود إلى أيام شباب شكسبير، ليس هو بناء مسرحياته الفكاهية المتأخرة. هناك حقا، والغرض من هذا ذكر مثل متأخر، توتر لحدث يظهر في بداية مسرحية «Midsummer Night's Dream حلم منتصف ليلة صيف»، وهو: ماذا سيحدث لهيرميا؟ هيرميا التي خيرها تيزيوس بين أمرين:

To fit your fancies to your father's will,
Or else the law Athens yields you up
To death, or to a vow of single life.

فلتوافق أهوائك رغبة أبيك،
وإلا فسينالك قانون أثينا،
فتلاقين الموت أو تعيشين في عزلة.

ويتصاعد التوتر في نهاية المشهد الأول، لأن هيلينا تدبر مكيدة. ولسوف تكشف عن عزم هيرميا وليساندر على الفرار. وهكذا يبدو أن الأمر يتعلق بعرض ملهاة حادثة، ولكن المشهد الثاني يقودنا إلى شريحة من العالم لا علاقة لها بمجرى الحادثة ولن تكون له علاقة به على ما يظهر أيضا، وهو عالم العمال الممثلين. فكل ما يبدأ هناك من هزل يكمن في هذا العالم نفسه، بحيث لا يرتبط بذلك أي حدث، فإلى هذا الحد يتخذ هذا العالم مظهر المكان البحت. ومع المشهد الثاني (II, 1) ينفتح عالم جديد، يقع فوق العالمين الآخرين بوصفته عالم الأرواح. هنا ترتبط بذلك حادثة معينة، يتصاعد بها التوتر في اتجاه المستقبل، وتتجسم في تدبير أبيرون لمكيدة. ومع ذلك فإن هذه الحادثة لها قيمية في ذاتها إلى درجة أنها لا تتخلى قسرا عن توجيهها للأحداث إلى أقصى حد من التأخير إلا في هذا الموضع الذي تصبح فيه الحادثة متعلقة بهيرميا وليساندر. (وتفقد شيئا من قوتها حتى في داخل مستواها الخاص بواسطة الحادثة المتصلة بهيلينا وديميتريوس). والطبقات الثلاث المتمثلة في الشباب الأثيني والعمال وعالم الأرواح تتراكم جزئيا فيما يتبع ذلك، ولكنها لا تصل

إلى حد الانصهار. إن الفن الهزلي يقوم على أن تكون كل طبقة بالذات ذات طابع متين يأبى التدمير. ثم تنفصل بصورة نهائية من جديد في المشهد الأول من الفصل الرابع، الذي تصل فيه الحادثة المتعلقة بهيرميا وليساندر إلى نهايتها السعيدة. وهذا يعني أنها لا تستطيع أن تستحوذ على العمل من ناحية البناء، وإلا فإن ما بقي من الفصل الرابع والفصل الخامس، اللذين هما بمثابة إيصال «التمثيل إلى نهايته»، سيصبحان بلا سند. ولكن أية طبقة كانت لها السيطرة؟

ليس هناك من اعتبار لـ«شخصية» في عملية من هذا النوع، ولا اعتبار كذلك لـ«مكان». ومن الواضح بما فيه الكفاية أن الأمر يتعلق بالطبقات الثلاث. ويمكننا بعد هذا أن نذكر بمثابة طبقة رابعة ما يتعلق من ذلك بثيزيوس وهيبوليتا، وهو الذي يكون الإطار بالنسبة للكل. فليس أمامنا هنا ملهاة اجتماعية أو ملهاة أخلاقية. إننا لنعلم بصفتنا مشاهدين لحلم ليلة صيف مدى اتساع العالم الشعري وتعدد جوانبه ومن ثم لا نستسلم في كل مرة استسلاما كليا للتعقيد والتوتر كما لا نستسلم للفن الهزلي. فنحن نحتفظ بصفتنا مشاهدين بحريتنا، ونشاهد الكل بذلك الاطمئنان وذلك المزاح، اللذين يشاهد به المجتمع الأثيني تتابع مشاهد مسرحية بيراموس وثيسبه (للمسرحية داخل المسرحية قيمة أكبر ها هنا، فهي تؤدي من ناحية البناء وظيفة غير الوظيفة التي تؤديها في «المأساة الإسبانية Spanish Tragedy» وفي هاملت أو في المآسي الإسبانية). وموقفنا منها يشبه الموقف الذي وصفناه وفقا لطبيعة التمثيلية. والواقع أننا عدنا فعلا إلى عالم التمثيلية. وهكذا تقف إذن إلى جانب الملهاة الدرامية ملهاة أكثر ملحمية وشمولية. وتتميز بالاتساع وتعدد المشاهد والشخصيات وتعاقب الأحداث في كل مكان وتنوع الأصوات وطرق الكلام. وإنه لسبب وجيه أن تفرق بعض اللغات مثل الألمانية والهولاندية بين الملهاة والتمثيلية الهزلية.

لقد كانت مهمة هذا الفصل أن يدخلنا إلى نواة عمل فني ويرينا كيف تنتظم بناء على ذلك حياة غامضة حتى آخر تفرعات اللغة والبيت الشعري والشكل الخارجي. فالمضمون والقيمة، والشعر والإيقاع، واللغة والأسلوب، والبناء والشكل، وقد

تناولناها على نحو منفصل، كل ذلك يمكننا فيما نرى من إدراكه على أساس ما بين الأنواع من تضافر وتأثير مشترك. وإذا ما تم لنا ذلك، فإننا نكون قد رسمنا لجميع مدارس البحث، التي تضع العمل الفني في سياق العلاقات التاريخية، مكانها وحدودها. وعندئذ لن تستطيع أية مدرسة من هذه المدارس، سواء كان ذلك بالنظر إلى العلاقة بالشاعر، والاتجاه، والعصر، والمجموعة، والطبقة، والمنظر الطبيعي، والأمة، واللاوعي الجماعي أو بأي نوع كان، ادعاء القدرة على الوصول إلى أصل العمل الفني والنفاذ في الوقت نفسه إلى جوهره بناء على موقفها الذي يقع خارج هذا العمل الفني. فالعمل الفني اللغوي يعيش بصفته هذه في ذاته. وإذا كان الأمر هكذا، فإنه لن يكون هناك بعد خطر وضع الدراسة الأدبية وتاريخ الأدب في مستوى واحد، ولن يكون هناك أيضا ذلك الخطر، الذي تعرض له التفكير في عشرات السنين الأخيرة بلا نصير في أغلب الأحيان، وهو جر العمل الفني إلى دوامة النسبية النفسية أو التاريخية أو الوطنية. نحن نعقد أن الاعتماد على صنفية الأنواع يقودنا –ولسنا نخجل من استعمال هذه الكلمة– إلى المعايير الخالدة، التي يتكون منها العمل الفني اللغوي. وقد وصلنا إلى المكان، الذي يقدم فيه الدارس الأدبي يده للمؤرخ الأدبي من جهة وللفيلسوف من جهة ثانية. ويتم في ضوء الكلمات المستمدة من وصية Vermächtnis الشاعر، الذي عاش في خلود فن الشعر وأبدع فيه إلى جانب شكسبير أقوى من أي شاعر في العصر الحديث، في ضوء كلمات غوته:

Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen!
Das Ewge regt sich fort in allen.
Am Sein erhalte dich beglückt!
Das Sein ist ewig: denn Gesetze
Bewahren die lebendigen Schätze,
Aus welchen das all geschmückt.

ليس هناك من كائن ينحل إلى عدم!
فالخالد يواصل حركته في الكل.
فصن نفسك في الوجود سعيدا!
إن الوجود لخالد: فالقوانين
تحافظ على الكنوز الحية،
التي تزيِّن بها الكون.

ببليوغرافيا

BIBLIOGRAPHIE

Verwendete Abkürzungen:

DPh – Deutsche Philologie im Aufriß, hgb. W. STAMMLER, Berlin, Bielefeld 1951 ff.
DVj – Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
DWL – Dictionary of World Literature. Criticism – Forms – Technique. Edited JOSEPH T. SHIPLEY, New York 1943.
GRM – Germanisch-Romanische Monatsschrift.
N – Neophilologus.
PhLw – Philosophie der Literaturwissenschaft, hgb. E. ERMATINGER, Berlin 1930.
RL – Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hgb. P. MERKER u. W. STAMMLER, 4 Bände, Berlin 1925–31, 2. Aufl. 1958 ff.
Rlc – Revue de littérature comparée.
Tr – Trivium. Schweiz. Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft.

EINFÜHRUNG

Zur Gegenstandsbestimmung der Literaturwissenschaft:

A. C. BRADLEY, Poetry for Poetry's sake, in: *Oxford Lectures on Poetry* (1909), London 1934;
H. HEFELE, *Das Wesen der Dichtung*, 1922;
L. ABERCROMBIE, *The Theory of Poetry*, London 1924;
K. SCHULTZE-JAHDE, *Zur Gegenstandsbestimmung v. Philologie u. Literaturwiss.* Berlin 1928;
R. BOSCH, *Die Problemstellung der Poetik*, Leipzig 1928;
R. INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk.* Eine Untersuchg. aus d. Grenzgebiet d. Ontologie, Logik u. Literaturwiss., Halle 1931;
A. E. HOUSMAN, *The Name and Nature of Poetry*, Cambridge 1933;
JEAN D'UDINE, *Qu'est-ce que l'éloquence et la poésie?*, Paris 1933;
L. LONGHAYE, *Théorie des Belles Lettres.* L'âme et les choses dans la parole, Paris 1934;
G. A. BORGESE, *Poetica dell'unità*, Milano 1934;
C. CAULDWELL, *Illusion and Reality.* A study of the sources of poetry, London 1937;
L. BERIGER, *Die literarische Wertung*, Halle 1938;
EMIL STAIGER, *Die Zeit als Einbildungskraft d. Dichters*, Zürich 1939;
GÜNTHER MÜLLER, Über die Seinsweise von Dichtung, *DVj* 17, 1939;
CHARLES DU BOS, *What is Literature?*, London 1940;
G. STORZ, *Gedanken über d. Dichtung*, Frankfurt 1941;
ROBERT SALMON, *El problema central de la critica literaria*, Mendoza 1942;
TH. C. POLLOCK, *The Nature of Literature*, Princeton 1942;
FIDELINO DE FIGUEIREDO, *A luta pela expressão*, Coimbra 1944;
E. G. WOLFF, *Ästhetik d. Dichtkunst*, Zürich 1944;

B. CROCE, *La poesia*. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura, 4. Aufl., Bari 1946;
ATTILIO MOMIGLIANO, *Tecnica e teoria letteraria*, Mailand 1948.
J. P. SARTRE, Qu'est-ce que la littérature?, in: *Situations II*, Paris 1948;
M. WEHRLI, *Allgem. Lit.wissensch.* (Wissensch. Forschungsber., hgb. K. Hönn), 1951;
G. WHALLEY, *The Poetic Process*, London 1954;
KUHN, H., Sprach- und Literaturwissenschaft als Einheit?, in: *Festschr. f. J. Trier*, 1954;

Zur Methodik der Literaturwissenschaft:

FRANCESCO DE SANCTIS, *Teoria e storia della letteratura*, hgb. B. CROCE, 2 Bde, Bari 1926;
ERNST ELSTER, *Prinzipien der Literaturwiss.*, 2 Bde, Halle 1897/1911;
F. BALDENSPERGER, *La Littérature: Création, succès, durée*, 2. Aufl., Paris 1934;
CH. M. GAYLEY u. B. P. KURTZ, *Methods and Materials of Literary Criticism*, Boston 1920;
LUIGI TONELLI, *La critica*, Roma 1920;
JOHN MIDDLETON MURRY, *Aspects of Literature*, London 1920;
ANDRÉ MORIZE, *Problems and Methods of Literary History*, Boston 1922;
O. WALZEL, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk d. Dichters*, Potsdam 1923;
G. RUDLER, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, Oxford 1923;
EMIL WINKLER, *Das dichterische Kunstwerk*, Heidelberg 1924;
I. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, 2. Aufl., London 1944;
–, *Practical Criticism*, 4. Aufl., London 1939;
PIERRE AUDIAT, *La biographie de l'œuvre littéraire*, Paris 1925;
M. DRAGOMIRESCU, *La science de la littérature*, 5 Bde, Paris 1928ff;
H. W. GARROD, *The Profession of Poetry*, Oxford 1929;
–, *The Study of Poetry*, Oxford 1936;
E. ERMATINGER, hgb.: *Philosophie d. Literaturwiss.*, Berlin 1930;
–, *Das dichterische Kunstwerk*, 3. Aufl., Leipzig 1939;
TH. SPOERRI, *Präludium zur Poesie*. Eine Einführg. in d. Deutung d. dichterischen Kunstwerks, Berlin 1929;
–, *Die Formwerdung des Menschen*. D. Deutung d. dicht. Kunstwerks als Schlüssel z. menschl. Wirklichkeit, Berlin 1938;
LUIGI RUSSO, *Problemi di metodo critico*, Bari 1929;
–, *La critica letteraria contemporanea*, Bd. I, Bari 1942;
F. BOILLOT, *The Methodical Study of Literature*, Paris 1931;
DAVID SHILLAN, *Exercises in Criticism*, London 1931;
OLIVER ELTON, *The Nature of Literary Criticism*, Manchester 1932;
DESMOND MACCARTHY, *Criticism*, London 1932;
N. ALONSO CORTES, *Elementos de preceptiva literaria*, 2. Aufl., Valladolid 1932;
W. MAHRHOLZ, *Literaturgesch. u. Literaturwiss.*, 2. Aufl. bearb. v. F. Schultz, Leipzig 1933;
T. S. ELIOT, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London 1933;
–, *Essays Ancient and Modern*, London 1936;
–, *Selected Essays*, London 1951;
HENRY HAZLITT, *The Anatomy of Criticism*, New York 1933;
N. R. F. MAIER u. H. W. RENINGER, *A Psychological Approach to Literary Criticism*, New York 1933;
AUGUSTO MAGNE, *Principios elementares da literatura*, São Paulo 1935;

F. Montanari, *Introduzione alla critica letteraria*, Roma 1936;
P. F. Speckbaugh, *Some General Canons of Literary Criticism*, Washington 1936;
P. Valéry, *Introduction à la poétique*, Paris 1938;
Herbert Read, *Collected Essays in Literary Criticism*, London 1938; ²1951;
A. Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, Paris 1939;
J. Petersen, *Die Wissenschaft von d. Dichtung I*, Berlin 1939;
H. Oppel, *Die Literaturwiss. in d. Gegenwart*, Stuttgart 1939;
–, *Morphologische Literaturwiss.*, Mainz 1947;
–, Methodenlehre der Literaturwiss., in: *DPh;*
R. Petsch, *Deutsche Literaturwiss.*, Berlin 1940;
J. Crowe Ransom, *The New Criticism*, Norfolk 1941;
Norman Foerster, John MacGalliard, René Wellek u. a., *Literary Scholarship: its Aims and Methods*, Chapel Hill 1941;
Francesco Flora, *I miti della parola*, Bari 1942;
V. Giraud, *La critique littéraire: le problème, les théories, les méthodes*, Paris 1946;
S. Dresden, *Existentiephilosophie en literatuurbeschouwing*, Amsterdam 1946;
F. J. Billeskov-Jansen, *Esthétique de l'œuvre d'art littéraire*, Kopenhagen 1948;
R. Wellek u. A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1949, 3. Aufl. 1956;
J. Körner, *Einführung in die Poetik*, Frankfurt a. M. 1949;
H. Dingle, *Science and Literary Criticism*, London 1949;
F. Martini, Poetik, in: *DPh;*
W. H. Bruford, *Literary Interpretation in Germany*, Cambridge 1952;
C. F. P. Stutterheim, *Problemen der Literatuurwetenschap*, Antwerpen–Amsterdam 1953;
J. C. La Drière, *Directions in Contemporary Criticism and Literary Scholarship*, Milwaukee 1953;
Harry Levin, Zur Krise der Kritik, *DN Rds* 58, 1957;
K. Hamburger, *D. Logik d. Dichtung*, 1957;

Zur Geschichte der Literaturwissenschaft:

Vgl. die Artikel in *DWL: American Criticism, English Criticism, French Criticism, German Criticism, Italian Criticism, Spanish Criticism.*

Amerika:

Norman Foerster, *American Criticism*, Boston 1928;
V. Lange und H. Boeschenstein, *Kulturkritik u. Literaturbetrachtung in Amerika*, Breslau 1938;
R. W. Stallman, *Critiques and Essays in Criticism 1920–48*, New York 1949;

Deutschland:

S. v. Lempicki, *Geschichte d. dt. Literaturwissenschaft bis zum Ende d. 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1920;
–, Artikel: Literaturgeschichtsschreibung, in *RL;*
Franz Schultz, Die philosophisch-weltanschauliche Entwicklung der literarhistorischen Methode, in *PhWL*, Berlin 1930;
J. Petersen, *Die Wissenschaft von d. Dichtung I*, Berlin 1939;
Kurt May, Über die gegenwärtige Situation einer deutschen Literaturwissenschaft, *Tr* V, 1947;
J. Dünninger, Gesch. d. dt. Philol., in: *DPh;*

England:

J. G. O'Leary, *English Literary History and Bibliography*, London 1928;

M. ERTLE, *Englische Literaturgeschichtsschreibung, Ästhetik und Psychologie in ihren Beziehungen*, Diss. Berlin 1936;
GEORGE SAINTSBURY, *A History of English Criticism*, London 1936;
H. W. HÄUSERMANN, *Studien zur englischen Literaturkritik* 1910–30, Bochum 1938;
G. TILLOTSON, *Criticism and the 19th Century*, London 1951;

Frankreich:
I. BABBITT, *Masters of Modern French Criticism*, London 1913;
E. v. JAN, Wandlungen der literarischen Kritik in Frankreich in d. letzten 100 Jahren, *GRM* 1933;
PAUL KRÜGER, *Fransk literaer kritik indtil* 1830. Ideer og metoder, Kopenhagen 1936;
F. BALDENSPERGER, *La critique et l'historire littéraire en France au 19e et au début du 20e siècles*. En collaboration avec H. S. CRAIG jr., New York 1945;

Italien:
LUIGI TONELLI, *La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant' anni*, Bari 1914;
GIOVANNI GETTO, *Storia delle storie letterarie*, «Idee Nuove», Milano;
Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana (1886–1936). Saggi dedicati a V. Rossi, 2 Bde, Florenz 1937;

Portugal:
FIDELINO DE FIGUEIREDO, *História da critica literária em Portugal*, Lissabon 1916;

Spanien:
MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 Bde, Madrid 1940.

KAPITEL I · PHILOLOGISCHE VORAUSSETZUNGEN

Kritische Ausgabe

ANDRÉ MORIZE, *Problems and Methods of Literary History*, Boston 1922;
G. WITKOWSKI, *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke*, Leipzig 1924;
REINHOLD BACKMANN, Die Gestaltung des Apparats in d. kritischen Ausgaben neuerer dt. Dichter, *Euphorion* 25, 1924;
J. BÉDIER, La tradition manuscrite du Lai de l'ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes, *Romania* 1928;
–, De l'édition princeps de la «Chanson de Roland» aux éditions les plus récentes, *Romania* 63, 64, 1937, 1938;
G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florenz 1934;
MICHELE BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Florenz 1938;
W. W. GREG, *The Editorial Problem in Shakespeare*, Oxford 1951;
R. B. MACKERROW, *Prolegomena for the Oxford Shakespeare*. A study in editorial method, Oxford 1939;
H. W. SEIFFERT, Edition, *RL*, 2. Aufl. 1956.

In den romanischen Ländern ist die kritische Ausgabe literarischer Texte weithin zentralisiert; es gibt Textreihen, die nach den gleichen kritischen Grundsätzen gearbeitet sind, so daß alle veröffentlichten Bände wissenschaftlich zuverlässige Textgrundlagen darstellen. Es sei hingewiesen auf:

in Frankreich: *Les Grands Ecrivains de la France;*
La Société des anciens textes français;
La Société des textes français modernes;
Bibliothèque Ecole de Chartres;

in Italien: *Scrittori d'Italia;*
Società Dantesca Italiana;

in Spanien: *Biblioteca de Autores Españoles;*
Clásicos Castellanos
Nueva Biblioteca de Autores Españoles.

Bestimmung des Autors

Anonymen- und Pseudonymen-Lexika:

Deutschland:

M. Holzmann u. H. Bohatta, *Deutsches Anonymen-Lexikon* 1501–1926, 7 Bde, Weimar 1920–28;
–, *Deutsches Pseudonymen-Lexikon*, Wien, Leipzig 1906;

England:

S. Halkett u. J. Laing, *A Dictionary of Anonymous and Pseudonymous English Literature*, hgb. J. Kennedy, W. A. Smith u. A. F. Johnson, 7 Bde, Edinburgh, London 1926–35;
C. A. Stonehill, A. Block u. H. W. Stonehill, *Anonyma and Pseudonyma*, 4 Bde, London 1926f.
A. Taylor u. F. J. Mosher, *The bibliogr. List of Anonyma and Pseudonyma* Chicago 1951;

Frankreich:

A. A. Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, 7 Bde, 3. Aufl., Paris 1872–79. Ergänzungen: *Supplément*, par G. Brunet, Paris 1889; H. Celani, *Additions et corrections*, Paris 1902;

Italien:

G. Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, 3 Bde, Mailand 1848–59; *Supplemento* hgb. Passano, Ancona 1887;

Niederlande:

A. de Kempenaer, *Vernomde nederlandsche en vlaamsche schrijvers*, 1928;

Portugal:

Martinho Augosto da Fonseca, *Subsidios para um dicionário de pseudónimos, iniciais e obras anônimas de escritores portugueses*, Lissabon 1896;

Skandinavien:

Bygden, *Svenskt Anonym- og Pseudonym-Lexikon*, 2 Bde, Upsala 1898–1915;
Hjalmar Pettersen, *Norsk Anonym- og Pseudonym-Lexikon*, Oslo 1924;

Spanien:

E. Ponce de León y Freire u. F. Zamora Lucas, *1500 seudónimos modernos de la literatura española* (1900–42), Madrid 1942;

Datierungsfragen

Zu literarischen Fälschungen:

J. M. Querard, *Les supercheries littéraires dévoilées*, 3 Bde, 1869/70;
J. A. Farrer, *Literary Forgeries*, London 1907 (Deutsche Übersetzung von Kleemeier, Leipzig 1907);

A. THIERRY, *Grandes mystifications littéraires*, 2 Bde, Paris 1911/13;
ROGER PICARD, *Artifices et mystifications littéraires*, Montréal 1945;

Zur Chronologie der Werke von

Hartmann von Aue: K. ZWIERZINA, Beobachtungen über den Reimgebrauch, in: *Festschr. f. R. Heinzel* und *Zeitschr. f. dt. Altertum* 44, 45;
Nibelungen: V. MICHELS, *Abhandlungen d. Sächs. Akademie d. Wissensch.* 39, 1928; H. HEMPEL, *Zeitschr. f. dt. Altertum*, 69;
Lope de Vega: MILTON A. BUCHANAN, *The Chronology of Lope de Vega's Plays*, Toronto 1922; A. HÄMEL, *Studien zu Lope de Vegas Jugenddramen*, Halle 1925; S. G. MORLEY u. C. BRUERTON, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York 1940;
Calderón: H. W. HILBORN, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto 1938;
Shakespeare: (über den gegenwärtigen Stand der Forschung unterrichtet übersichtlich:) PETER ALEXANDER, *Shakespeare's Life and Art*, 2. Aufl., London 1944; vgl. auch *Cassell's Encyclopaedia of World Literature*, Bd. II, London 1953, S. 1474;
Zu Goethes »Wanderer« und den Antezipationen bei Goethe: J. PETERSEN, Goethe als Gestalter, in: *Drei Goethe-Reden*, Leipzig 1942;

Allgemeine Nachschlagewerke:

Répertoire chronologique des littératures modernes, hgb. P. v. TIEGHEM, Paris 1935ff.;
A. SPEMANN, *Vergleichende Zeittafel der Weltliteratur*, Stuttgart 1951;

Wichtige Balladensammlungen:

Dänemark: GRUNDTVIG, *Danmarks gamle Folkeviser* I–IV, 1851–90; VI–VIII (Olrik) 1898ff; A. OLRIK u. IDA FALBE-HANSEN, *Danske Folkeviser i udvalg*, I[4] 1913, II 1909;
Deutschland: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe »*Deutsches Volkslied*«, hgb. JOHN MEIER; *Deutsche Volkslieder* mit ihren Melodien, hgb. JOHN MEIER, Berlin 1935ff;
England: F. J. CHILD, *English and Scottish Popular Ballads*, hg. H. C. SARGENT u. G. L. KITTREDGE, London 1922; A. QUILLER-COUCH, *The Oxford Book of Ballads*, 1910;
Spanien: *Romancero general*, hgb. A. DURAN (Bibl. de autores esp. X, XVI); *Romances viejos*, hgb. WOLF u. MENÉNDEZ Y PELAYO (Antología Bd. VII–X); *Flor nueva de romances viejos*, hgb. MENÉNDEZ PIDAL, Madrid 1933.

Hilfsmittel

Sachwörterbücher:

RL, 4 Bde, Berlin 1925–31; 2. Aufl. 1958ff;
SIR PAUL HARVEY, *Oxford Companion to English Literature*, 3. Aufl., Oxford 1946;
JOHN MULGEN, *The Concise Oxford Dictionary of English Literature* (Auszug aus dem vorigen Werk), Toronto u. Oxford 1939;
GRENTE, PAUPHILET u. a., *Dictionnaire des lettres français*, Beauchesne 1939ff;
DWL, New York 1943;
Lexikon der Weltliteratur, hgb. H. Kindermann u. M. Dietrich, [2]1951;

Kleines literarisches Lexikon, ³I, hgb. W. Kayser, 1961; ³II hgb. H. Rüdiger, 1961; *Cassel's Encyclopaedia of Literature*, hgb. H. Steinberg, 2 Bde, London 1953; *Sachwörterbuch d. dt. Lit.*, hgb. G. v. Wilpert, 1955;

Nationalbibliographien:

Amerika: *American Bibliography;*
Deutschland: *Deutsche Nationalbibliographie;*
England: *The English Catalogue of Books;*
Frankreich: *Bibliographie de la France; Les livres de l'année;*
Italien: *Bollettino delle publicazioni italiane; Bollettino della biblioteca nazionale di Firenze;*
Niederlande: *Brinkmans catalogus der boeken;*
Schweiz: *Bibliographisches Bulletin der Schweiz;*
Spanien: *Bibliografia española;*

Fachbibliographien:

Deutschland:

R. F. Arnold, *Allg. Bücherkunde zur neueren dt. Literaturgeschichte*, 3. Aufl., Berlin 1931;
Jahresberichte über d. Neuerscheinungen auf d. Gebiet d. german. Philologie (einschl. Literatur d. Mittelalters u. d. 16. Jhs.), Berlin. (Für die Jahre 1940–45 vgl. Otto Springer, Germanic Bibliography 1940–45, *Journal of Engl. and Germ. Philology*, 45, H. 3, 1946; vgl. auch Clair Baier, German Literary and Linguistic Publications during the Years 1939–44, *Mod. Lang. Rev.* 42, 1947);
Jahresberichte über d. Neuerscheinungen auf d. Gebiet d. neueren dt. Literatur, Berlin;
J. Dresch, *Guide de l'étudiant germaniste*, Paris 1945;
J. Körner, *Bibliographisches Handbuch des deutschen Schrifttums*, Bern 1949;
M. Wehrli, *Allgem. Literaturwiss.* (Wissensch. Forschungsberichte, hgb. K. Hönn), 1951;
H. Fromm, Neue Bibliographien zur dt. Philologie, *DVj*, 26, 1952;
O. Olzien, *Bibliographie z. dt. Lit.gesch.*, 1953;
H. Eppelsheimer, *Bibliographie d. dt. Lit.wiss.*, Bd. I (1945-53) 1957, Bd. II (1954-56) 1958 (bearb. v. C. Köttelwesch);

England:

R. B. MacKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford 1927;
The Cambridge Bibliography of English Literature, hgb. F. W. Bateson, Cambridge 1941;
Annual Bibliography of English Language and Literature, Cambridge 1924ff;
The Year's Work in English Studies, Oxford 1921 ff;
R. S. Crane u. a., *English Literature, 1660–1800: a Bibliography of Modern Studies*, Princeton, Bd. I, 1950; Bd. II, 1952;

Frankreich:

G. Lanson, *Manuel bibliographique de la littérature française* (1500–1906), supplément jusqu'en 1925, Paris 1925;
F. Varillon u. H. Holstein, *Bibliographie élémentaire de littérature française*, Paris 1935;

J. GIRAUD, *Manuel de bibliographie littéraire pour les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles français* (1921–35), Paris 1939 (Ergänzung zu Lanson);
E. BOUVIER u. P. JOURDA, *Guide de l'étudiant en littérature française*, Paris;

Italien:

GUIDO MAZZONI, *Avviamento allo studio critico delle lettere italiane*, 3. Aufl., Florenz 1932;
GIUSEPPE PREZZOLINI, *Repertorio bibliografico della storia e della critica della letter. italiana dal* 1903 *al* 1932, 2 Bde, Rom 1937/39;
N. D. EVOLA, *Bibliografia degli studi sulla letteratura italiana* (1920–34), 3 Bde, Mailand 1938/40;
T. L. RIZZO, *Manuale per lo studio critico della letteratura italiana*, Palermo 1946;

Portugal:

AUBREY BELL, *Portuguese Bibliography*, London 1923;

Spanien:

R. FOULCHÉ-DELBOSC u. L. BARRAU-DIHIGO, *Manuel de l'hispanisant*, 2 Bde, New York 1920–1924;
R. L. GRISMER, *A New Bibliography of the Literatures of Spain and Spanish America*, Minneapolis 1941 ff.;

Umfassende Fachbibliographien:

Supplementhefte der *Zeitschrift für Romanische Philologie: Bibliographie*. Heft 47–55 (Bibliogr. 1927–35) 1938; Heft 56–57 (Bibliogr. 1936–37) 1940; Heft 58–59 (Bibliogr. 1938–39) 1943. (Auch für den Germanisten wichtig die Abschnitte Poetik, Stilistik, Metrik u. a.);
Year's Work in Modern Language Studies, Cambridge 1931 ff.;
F. BALDENSPERGER u. W. P. FRIEDRICH, *Bibliography of Comparative Literature*, Chapel Hill 1950;

Titellexika:

Für die deutschsprachige Literatur: MAX SCHNEIDER, *Deutsches Titelbuch*, 2. Aufl., Berlin 1927;
Für alle Literaturen (Titel und literarische Figuren): *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Verlag BOMPIANI, 6 Bde, 1947 ff. (zu jedem Stichwort eine Biographie des Autors und eine kurze Würdigung des Werkes. Dem ersten Band geht eine Darstellung der wichtigsten geistesgeschichtlichen Strömungen voran);

Bio-bibliographische Lexika:

Deutschland:

K. GOEDEKE, *Grundriß zur Geschichte der dt. Dichtung*. (Anfänge bis 1830), 13 Bde, z. T. in 3. Aufl., Dresden; Weiterführung bis 1880 begonnen;
Verfasserlexikon des dt. Mittelalters, hgb. W. STAMMLER, Berlin–Leipzig seit 1933;
W. KOSCH, *Dt. Literaturlexikon*. Biographisches und bibliographisches Handbuch. 2. Aufl., Bern 1947 ff;

England:

JOHN EDWIN WELLS, *A Manual of the Writings in Middle English* (1050 bis 1400), New Haven 1916, Suppl. 1919, 1920 u. ff;

Frankreich:
Neben den Werken von Lanson, Giraud vgl. H. P. Thieme, *Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1930*, 3 Bde, Paris 1933;
H. Talvart u. J. Place, *Bibliographie des auteurs modernes de la langue française, 1801–1934*, bisher 7 Bde, Paris 1929ff;

Italien:
A. D'Ancona u. O. Bacci, *Manuale di letteratura italiana*, 6 Bde, Florenz 1925–34;

Portugal:
Innocêncio (Francisco da Silva), *Dicionário bibliográfico português*, 21 Bde, Lissabon 1858–1914;

Biographische Lexika:

Amerika:
Dictionary of American Biography, 20 Bde, New York 1928–1936; Index, 1937; Supplement I (bis 1935), 1944;

Deutschland:
Allgemeine deutsche Biographie, 56 Bde, Leipzig 1875–1912;
H. A. Krüger, *Deutsches Literatur-Lexikon*, 1914;

England:
Dictionary of National Biography, 63 Bde, London 1885–1900; Supplement I 3 Bde, 1901; Suppl. II, 3 Bde, 1912;
J. W. Cousin, *A Short Biographical Dictionary of English Literature*, London 1942;

Frankreich:
Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, 45 Bde, Paris 1843 bis 1865;
Dictionnaire de biographie française, bisher 3 Bde, Paris 1929ff;

Italien:
D. Cinti, *Dizionario degli scrittori italiani classici, moderni e contemp.*, Mailand 1939;
G. Casati, *Dizionario degli scrittori d'Italia*, 3 Bde;
V. Turri u. U. Renda, *Dizionario storico-critico della letteratura italiana*, 2. Aufl., Turin 1941;

Niederlande:
Nieuw Nederlandsch biograf. woordenboek, 8 Bde, Leiden 1937ff;
K. ter Laan, *Letterkundig Woordenboek voor Noord en Zuid*, 2. Aufl., Den Haag 1952;

Schweiz:
Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, 7 Bde, Neuenburg 1921 bis 1926;

Spanien:
Francisco Agramonte Cortijo, *Ensayo de un diccionario biográfico cronológico de los siglos XV al XX*, Madrid 1942;
Diccionario de Literatura Española, Revista de Occidente, 2. Aufl., Madrid 1953;

Internationale Dichterlexika:

G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, 6. Aufl., Paris 1893/95;
H. W. Eppelsheimer, *Handbuch der Weltliteratur* (mit Bibliogr.); 2. Aufl. in 2 Bdn, Frankfurt 1947, 1950;

HENRIQUE PERDIGÃO, *Dicionário universal de literatura*, 2. Aufl., Porto 1940 (nach Geburtsjahren geordnet);
Columbia Dictionary of Modern Literature, hgb. HORATIO SMITH, New York 1947;
Lexikon der Weltliteratur, hgb. H. Kindermann u. M. Dietrich, [2]1951;
Die Weltliteratur. Biographisches, lit.historisches u. bibliogr. Lexikon, hgb. E. Frauwallner, H. Giebisch u. E. Heinzel, 3 Bde, 1951 ff;
Kleines literarisches Lexikon, [3]I, hgb. W. Kayser, 1961; [3]II hgb. H. Rüdiger 1961;
D. kleine Lexikon der Weltliteratur, hgb. H. Pongs, 2. Aufl. 1956;

Übersetzungs-Bibliographien:

Index Translationum, 1932 ff; *Neue Serie*, seit 1948;
H. FROMM, *Bibliogr. dt. Übersetzungen aus dem Französischen*, 1700–1948; 6 Bde, 1950 ff;
L. M. PRICE, *English Literature in Germany*, Univ. of Calif. Publ., 37, Berkeley 1953; dt. Übers. 1961;

Zeitschriften:

Es werden hier die wichtigsten von denen aufgeführt, die das Gesamtgebiet der germanischen und romanischen Literatur umfassen:

Archiv für das Studium der neueren Sprachen (Herrig)
Comparative Literature
DVj
Edda. Nordisk tidskrift for litteraturforskning
GRM
Harvard studies and notes in philology and literature
Helicon. Revue internationale des problèmes généraux de la littérature
Modern language notes
Modern language review
Modern philology
Modern philology quarterly
N
Orbis litterarum
Philological quarterly
Publications of the Modern Language Association of America
Revue de philologie
Rlc
Studia neophilologica
Tr

KAPITEL II · GRUNDBEGRIFFE DES INHALTS

F. PAULHAN, *Psychologie de l'invention*, 2. Aufl., Paris 1911;
K. WIEGAND, *Geschichte der dt. Dichtung*, 2. Aufl. Köln 1928;
J. KÖRNER, Erlebnis, Motiv, Stoff, in: *Festschrift f. Walzel* 1924;
–, Artikel Motiv in: *RL*;
R. PETSCH, Motiv, Formel, Stoff, in: *Deutsche Literaturwiss.*, Berlin 1940;
O. WALZEL, *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926;
O. GÖRNER, *Vom Memorabile zur Schicksalstragödie*, Berlin 1931;
R. PEACOCK, *D. Leitmotiv bei Th. Mann*, 1934;
W. KROGMANN, Motivübertragung u. ihre Bedeutung für d. literarhistorische Forschung, *N* 17, 1937;
KENNETH BURKE, *A Grammar of Motives*, New York 1945;

HERMAN MEYER, *De Levensavond als litterair motief*, Amsterdam 1947;
E. A. WIRTZ, Zitat und Leitmotiv bei Th. Mann, in: *German Life and Letters*, 7, London 1954;

Hilfsmittel zur Stoff- und Motivgeschichte:

Textsammlungen:

Für die französische Literatur:
«*Les thèmes poétiques*», Verlag Garnier, Paris (z. B. CHARLES LE GOFFIC, *Les poètes de la mer du moyen âge à nos jours*, 2. Aufl., 1928);
Für die spanische Literatur:
Textsammlungen von JOSE MANUEL BLECUA in der Editorial Hispánica, Madrid; Bd. 1: *Vögel* (1943); Bd. 2: *Blumen* (1944); Bd. 3: *Das Meer* (1945);

Darstellungsreihe:

«*Stoff- und Motivgeschichte*», hgb. P. MERKER u. G. LÜDTKE, Verlag W. de Gruyter & Co., Berlin (z. B. W. GRENZMANN, *Die Jungfrau von Orléans in d. Dichtung;* W. GOLTHER, *Tristan u. Isolde in der französischen u. dt. Dichtung*);

Bibliographien:

KURT BAUERHORST, *Bibliographie der Stoff- u. Motivgeschichte d. deutschen Literatur*, Berlin 1931;
A. LUTHER – H. FRIESENHAHN, *Land u. Leute in dt. Erzählung*, 1954;
F. A. SCHMITT, *Beruf und Arbeit in dt. Erzählung*, 1952;

Märchenforschung:

Den Begriff des Motivs hat die finnische Schule in das Zentrum der Märchenforschung gestellt; vgl.

KAARLE KROHN, *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo 1927.

Wichtigstes Organ sind die 1910 von Krohn begründeten *Folklore Fellow Communications*, Helsinki. Darin:

Nr. 3: ANTTI AARNE, *Verzeichnis der Märchentypen*, 1910 (als Nr. 73 von STITH THOMPSON überarbeitet, 1928);
Nr. 96: KAARLE KROHN, *Über einige Resultate d. Märchenforschung*, 1931;
MAX LÜTHI, *Das europäische Volksmärchen*, Form und Wesen, eine literaturwissenschaftliche Darstellung, Bern [2]1961;

Motiv-Lexika:

J. BOLTE u. G. POLÍVKA, *Anmerkungen zu d. Märchen der Brüder Grimm*, 5 Bde, 1913 ff;
STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 Bde, Bloomington, Indiana, 1932–36, Kopenhagen 1955 ff;
DOMINIC P. ROTUNDA, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington 1942;

Einige wichtige motivgeschichtliche Arbeiten:

N. PERQUIN, *W. Raabes Motive als Ausdruck seiner Weltanschauung*, Amsterdam 1928;
C. F. E. SPURGEON, *Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies*, Oxford 1929;
I. SICILIANO, *François Villon et les thèmes poétiques du moyen âge*, Paris 1934;

LAWRENCE ECKER, *Arabischer, provenzalischer u. dt. Minnesang*. Eine motivgeschichtliche Untersuchung, Berlin, Leipzig 1934;
HERMAN MEYER, *Der Typus des Sonderlings in d. dt. Literatur*, Amsterdam 1943;
E. M. BUTLER, *The Myth of the Magus*, Cambridge 1948;
H. PETRICONI, *Verführte Unschuld*, 1953;

Zur Toposforschung:

J. L. LOWES, *Convention and Revolt in Poetry*, 2. Aufl. London 1930;
E. R. CURTIUS, Mittelalterstudien (in *Zeitschr. f. roman. Phil.* 1938, 1943; *DVj* 1941; *Roman. Forschungen* 1941, 1942 u. a. m.); vgl. jetzt das zusammenfassende Werk:
–, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern [3]1961;
MARÍA ROSA LIDA, Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía española, *Revista de Filología Hispánica* 1, 1939;
BL. GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, *Los temas del «Carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona 1938;
HERBERT J. C. GRIERSON, *Rhetoric and English Composition*, London 1944, [2]Edinburgh 1951;
G. HIGHET, *The Classical Tradition*, Oxford 1949;

Zur Emblematik:

HENRY GREEN, *Alciati and his Book of Emblems*. A biographical and bibliographical study, London 1872;
M. P. VERNEUIL, *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs*, 1897;
A. G. C. DE VRIES, *De Nederlandsche Emblemata*, Diss. Amsterdam 1899;
M. BRUNET, Emblèmes, *Revue archéologique* VIII;
L. VOLKMANN, *Bilderschriften der Renaissance*, 1923;
E. N. S. THOMPSON, *Literary Bypaths of the Renaissance*, New Haven 1924;
MARIO PRAZ, *Marinismo in Inghilterra*, Florenz 1925;
–, *Studies in 17th century Imagery*, London 1939;
–, *A Bibliography of Emblem Books*, (Studies II) London 1947;
H. ROSENFELD, *Das dt. Bildgedicht*, 1935;
J. L. LIEBSAY, St. Guazzo and the Emblemata of Alciati, *Philol. Quarterly XVIII*, 1939;
B. KNIPPING, *De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, 2 Bde, Hilversum 1939 f;
M. ROMERO-NAVARRO, Las alegorías del «Criticón» (Gracián), *Hispanic Review IX*, 1941;
HENRI STEGEMEIER, Problems in Emblem Literature, *Journal of Engl. and Germ. Philol.* 46, 1946;
ROSEMARY FREEMAN, *English Emblem Books*, London 1948.
E. JACOBSEN, *Die Metamorphosen der Liebe u. Spees «Trutznachtigall»*, Kopenhagen 1954;

KAPITEL III · GRUNDBEGRIFFE DES VERSES

Allgemeines:

Metrica in: *Enciclopedia Italiana di scienze, letter ed arti*, Rom 1929–49;
A. W. DE GROOT, *Algemene Versleer*, Den Haag 1946;

Antiker Vers:

W. Christ, *Metrik der Griechen u. Römer*, 2. Aufl., 1870;
W. K. Hardie, *Res metrica*, 1920;
U. v. Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921;
P. Maas, Griechische Metrik, in: Gercke u. Norden, *Einleitung in d. Altertumswissenschaft I*, Leipzig 1923;
Fr. Vollmer, Römische Metrik, *ebda*;
J. P. Postgate, *Prosodia latina: an Introduction to Classical Latin Verse*, London 1923;
E. Fraenkel, *Iktus und Akzent im latein. Spruchvers*, 1928;
O. Schröder, *Griechische Versgeschichte*, 1930;
W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque*, 1936;
K. Rupprecht, *Einführung in d. griechische Metrik*, 3. Aufl. 1949;
M. Cary u. a., *Oxford Classical Dictionary*, 1949;
F. Crusius, *Römische Metrik*, 2. Aufl. (hgb. v. Rubenbauer), 1955;

Deutscher Vers:

J. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, 2. Aufl., 1902;
F. Saran, *Deutsche Verslehre*, 1907;
A. Heusler, *Deutscher u. antiker Vers*, 1917;
–, *Deutsche Versgeschichte*, 3 Bde, Berlin-Leipzig 1925–29;
P. Habermann, Artikel Metrik, in: *RL*;
K. Wagner, Phonetik, Rhythmik, Metrik, in: *German. Philol., Festschr. f. Behaghel*, Heidelberg 1934;
O. Paul, *Deutsche Metrik*, 3. Aufl. München 1950;
W. Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Bern ^{2}1961;

Englischer Vers:

G. Saintsbury, *History of English Prosody*, 3 Bde, London 1923;
J. W. Bright u. R. D. Miller, *The Elements of English Versification*, Boston, London 1910;
L. Abercrombie, *Principles of Engl. Prosody*, London 1923;
Gilbert Murray, *The Classical Tradition in Poetry*, Oxford 1927;
P. F. Baum, *The Principles of English Versification*, Cambridge Mass. 1927;
P. Verrier, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, 3 Bde, Paris 1900 bis 1910;
G. W. Allen, *American Prosody*, New York 1935;
C. M. Lewis, *The Principles of English Verse*, Yale 1946;

Französischer Vers:

Th. Spoerri, *Französische Metrik*, München 1929;
P. Verrier, *L'isochronisme dans le vers français*, Paris 1912;
–, *Le vers français*, 3 Bde, Paris 1931/32;
M. Grammont, *Le vers français*, 4. Aufl., Paris 1937;
–, *Petit traité de versification française*, 2. Aufl., Paris 1946;
M. Formont u. A. Lemerre, *Le vers français*. Versification et poétique, Paris 1937;
J. Suberville, *Histoire et théorie de la versification française*, 2. Aufl., Paris 1946;
Georges Lote, *Histoire du vers français. I: Moyen-Âge*, Paris 1949, 2 Bde;

Italienischer Vers:

P. E. Guarnerio, *Manuale di versificazione italiana*, Mailand, 1893;
T. Casini, *Le forme metriche italiane*, Florenz 1900;
F. D'Ovidio, *Versificazione italiana*, Mailand 1910;
–, *Versificazione romanza*, Neapel 1932;

Niederländischer Vers:

G. S. Overdiep, *Beknopte Nederlandse versleer;*
G. Stuiveling, *Versbouw en ritme in de tijd van '80*, 1934;

Portugiesischer Vers:

A. Pimenta, *Tratado de versificação portuguesa*, Lissabon 1928;
João da Silva Correia, *A rima e a sua acção linguística, literária e ideológica*, Lissabon 1930;
Amorim de Carvalho, *Tratado de versificação portuguesa*, Porto 1941;

Spanischer Vers:

Menéndez y Pelayo, Noticias para la historia de nuestra métrica, in: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria VI*, Madrid 1942;
E. Benot, *Prosodia castellana y versificación*, 3 Bde, Madrid 1902;
Dorothy Clarke, *Una bibliografía de versificación española*, Revista de Filología Hispánica 1941;
(Vgl. auch die Studien von D. Clarke zu einzelnen spanischen Vers- u. Strophenformen in: *Rev. de Filol. Hisp.* 1941; *Hispanic Review* 1941, 1942 u. a. m.);

Schallanalyse:

E. Sievers, Ziele u. Wege der Schallanalyse, in: *Festschr. f. Streitberg* 1924 u. Separ.;
G. Ipsen u. F. Karg, *Schallanalytische Versuche*, Heidelberg 1928;
J. Vendryes, La phonologie et la langue poétique, in: *Proceedings of the 2nd Intern. Congress of phonet. sciences* (London 1935), Cambridge 1936.

KAPITEL IV · DIE SPRACHLICHEN FORMEN

Zu den rhetorischen Figuren:

R. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen u. Römer*, 2. Aufl., Leipzig 1874;
E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, 2 Bde, Leipzig 1915/16;
R. M. Meyer, *Deutsche Stilistik*, München 1913;
D. L. Clark, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*, New York 1922;
C. S. Baldwin, *Mediaeval Rhetoric ad Poetic*, New York 1928;
–, *Ancient Rhetoric and Poetic*, New York 1929;
L. Laurand, L'art oratoire des anciens, in: *Manuel des études grecques et latines III*, 1929 (mit Bibliogr.);
Augusto Magne, *Princípios elementares de literatura*, São Paulo 1935;
Sir Herbert J. C. Grierson, *Rhetoric and English Composition*, Edinburgh, London 1944;
L. Arbusow, *Colores rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren*, 1948;
H. Lausberg, *Elemente d. literar. Rhetorik*, München 1949;

Zum Wortschatz:

ULRICH LEO, *Fogazzaros Stil u. d. symbolistische Lebensroman*, Heidelberg 1928;
DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid 1935;
ERNST BENDZ, *P. Valéry et l'art de la prose*, Göteborg 1936;
–, *A. Gide et l'art d'écrire*, Paris 1939;
M. CRESSOT, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Paris 1938;
Zum deutschen literarischen Wortschatz vgl. die Beiträge in:
Deutsche Wortgeschichte, hgb. FR. MAURER u. FR. STROH, 3 Bde, Berlin 1943 (mit Bibliogr.), 2. Aufl. 1957 ff;
A. LANGEN, Dt. Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart, in *DPh*;
–, *Der Wortschatz des Pietismus*, 1954;

Zur Metapher u. ä.:

TH. MEYER, *Das Stilgesetz d. Poesie*, Berlin 1901;
HEINZ WERNER, *Die Ursprünge der Metapher*, 1919;
G. ESNAULT, *Métaphores occidentales*, Paris 1925;
W. P. KER, The simile, in: *Form and Style in Poetry*, London 1928;
H. PONGS, *Das Bild in der Dichtung*, 2 Bde, Marburg 1927, 1939;
P. JOSEF FLESCH, *Metaphysik des Symbols u. der Metapher*, Diss. Bonn 1934;
I. A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, 1936;
ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'expérience poétique*, 4. Aufl., Paris 1938;
H. KONRAD, *Étude sur la métaphore*, Paris 1939;
H. ADANK, *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*, Genève 1939;
C. F. P. STUTTERHEIM, *Het begrip metaphoor*, Amsterdam 1941;
MARC EIGELDINGER, *Le dynamisme de l'image dans la poésie française*, Neuchâtel 1943;
C. DAY LEWIS, *The poetic image*, London 1947;

V. SÉGALEN, Les synesthésies et l'école symboliste, *Mercure de France* 42, 1902;
H. LAURES, *Les synesthésies*, Paris 1908;
A. WELLEK, Das Doppelempfinden in d. Geistesgeschichte, *Zeitschr. f. Ästhetik*, 23, 1929;
–, Renaissance- u. Barocksynästhesien, *DVj* 9, 1931;
–, Das Doppelempfinden im 18. Jahrhundert. *DVj* 14, 1936;
C. S. BROWN, The Colour Symphony before and after Gautier, *Compar. Literature V*, 1953;

Zur Syntax:

K. BÜHLER, Vom Wesen der Syntax, in: *Festschr. f. K. Vossler*, Heidelberg 1922;
O. JESPERSEN, *Language*, London 1922;
–, *The System of Grammar*, London 1933;
J. RIES, *Beiträge zur Grundlegung der Syntax*, 3 Bde, Prag 1927–31;
H. AMMANN, *Die menschliche Rede*, 2 Bde, Lahr 1928;
W. HAVERS, *Handbuch der erklärenden Syntax*. Ein Versuch zur Erforschung der Bedingungen u. Triebkräfte in Syntax u. Stilistik, Heidelberg 1931;
EINAR LÖFSTEDT, *Syntactica II*, Lund 1933;
W. v. WARTBURG, *Einführung in Problematik und Methodik der Sprachwissenschaft*, Halle 1943 (franz. Übersetzung Paris 1946);

Zur deutschen Syntax:

O. Erdmann, *Grundzüge der dt. Syntax*, Stuttgart 1886ff;
O. Behaghel, *Deutsche Syntax*, Heidelberg 1923ff;
H. Wunderlich u. H. Reis, *Der dt. Satzbau*, 2 Bde, 3. Aufl., Stuttgart 1924/25;
H. Gumbel, *Dt. Sonderrenaissance in dt. Prosa*. Strukturanalysen dt. Prosa im 16. Jahrhdt., Frankfurt 1930;
E. Drach, *Grundgedanken der dt. Satzlehre*, Frankfurt a. M. 1937;
Ernst Otto, *Grundlinien der dt. Satzlehre*, Brünn 1943;
H. Glinz, *Die innere Form des Deutschen*, Bern [2]1961;
–, *Der deutsche Satz*, 1957;
H. Brinkmann, D. dt. Satz als sprachliche Gestalt, *Wirkendes Wort* (1. Sonderheft);
Hans Weber, *D. Tempussystem des Deutschen und d. Französischen*, Bern 1954;

Zur englischen Syntax:

O. Jespersen, *A Modern English Grammar on Historical Principles*, Teil V: *Syntax*, 4 Bde, Heidelberg, Kopenhagen 1914-40; Bd. 5–7, hgb. N. Haislund, Kopenhagen 1940–47;
M. Deutschbein, *System der neuenglischen Syntax*, Leipzig 1931;
H. Straumann, *Newspaper Headlines, a Study in Linguistic Method*, London 1935;
S. Robertson, *The Development of Modern English*, London 1936;
E. H. Partridge u. J. W. Clark, *British and American English since 1900*, London 1947;
H. Galinsky, *Die Sprache des Amerikaners*, 2 Bde, 1951/52;

Zur französischen Syntax:

F. Brunot, *Histoire de la langue française*, Paris 1913ff;
E. Lerch, *Historische französische Syntax*, 3 Bde, Leipzig 1925-34;
Snijders de Vogel, *Syntaxe historique du français*, 2. Aufl., Groningen 1927;
W. v. Wartburg, *Evolution et structure de la langue française*, 5. Aufl., Bern 1958;
– u. P. Zumthor, *Précis de syntaxe du français contemporain*, 2. Aufl., Bern 1958;

Zur portugiesischen Syntax:

Said Ali, *Formação de palavras e syntaxe do português histórico*, 2 Aufl., São Paulo 1931;
Epifânio Silva Dias, *Syntaxe histórica portuguesa*, 2. Aufl., Lissabon 1933;

Zur spanischen Syntax:

R. K. Spaulding, *Syntax of the Spanish Verb*, New York 1931;
Alice Brauer, *Beiträge zur Satzgestaltung d. span. Umgangssprache*, Hamburg 1931;
H. Keniston, *The Syntax of Castilian Prose*. The 16th century, Chicago 1937;

Zur Syntax des Verbums:

F. Maurer, *Untersuchungen über d. dt. Verbstellung in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Heidelberg 1926;
E. Koschmieder, *Zeitbezug u. Sprache*, Leipzig 1929;
–, Zu den Grundfragen der Aspekttheorie, *Indogerm. Forschungen* 53, 1935;

F. Brunot, *L'expression des relations et l'expression des modalités*, Paris 1932;
A. Schossig, *Verbum, Aktionsart und Aspekt*, 1936;
E. Hollmann, *Untersuchungen über Aspekt u. Aktionsart*, Diss. Jena, 1937;
A. Lombard, *L'infinitif de narration dans les langues romanes*, Upsala 1937;
M. Delbouille, A propos de l'infinitif historique dans les langues romanes, *Revue belge de philologie* 18, 1939;
Horst Renicke, *Die Theorie der Aspekte und Aktionsarten*, Diss. Marburg 1949 und PBB 72, 1950;
H. Hartmann, Zur Funktion des Perfekts, in: *Festschrift f. B. Snell*, 1956;

Harri Meier, Personenhandlung u. Geschehen in Cervantes Gitanilla, *Romanische Forschungen* 51, 1937 (m. Bibliogr. zur Inversion);
E. Lerch, Die Inversion im modernen Französischen, in: *Festschr. f. Bally*, Genf 1939;
Britta Marian Charleston, *Studies on the Syntax of the English Verb*, Bern 1941;
John R. Frey, The historical present in narrative literature, partic. in modern German fiction, *Journal of Engl. and Germ. philology* 45, 1946;
M. Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris 1947 (mit Bibliogr.);

Zur Tempusmischung in den spanischen Romanzen:
K. Vossler, Spanischer Brief, in: *Eranos, Festschr. f. H. v. Hofmannsthal*;
L. Spitzer, *Stilstudien II*, 30ff, München 1928;

Zum Geist der französischen Sprache:
K. Vossler, *Frankreichs Kultur u. Sprache*, 2. Aufl., Heidelberg 1929;
–, Nationalsprachen als Stile, in: *Geist u. Kultur in d. Sprache*, Heidelberg 1925;
E. Lerch, *Französische Sprache u. Wesensart*, Frankfurt 1933;
A. Dauzat, *Le génie de la langue française*, Paris 1943;

Zur Wortstellung:
Elise Richter, Grundlinien der Wortstellungslehre, *Zeitschr. f. roman. Philol.* 40, 1920;
E. Lerch, Typen der Wortstellung, in: *Festschr. f. Vossler*, Heidelberg 1922;
A. Séchehaye, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris 1926;
A. Blinkenberg, *L'ordre des mots en français moderne*, 2 Bde, Kopenhagen 1928, 1933;
F. Boillot, *Psychologie de la construction de la phrase française moderne*, Paris 1930;
Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, 3. Aufl., Bern 1950;
Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid 1935;
F. Brunot, *La pensée et la langue*, 3. Aufl., Paris 1936;
J. Marouzeau, *L'ordre des mots*, 1938;
Zu Opitz: R. Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus*, Heidelberg 1926;
Zu Proust: L. Spitzer, *Stilstudien II*, München 1928;

Zur erlebten Rede:
Marguérite Lips, *Le style indirect libre*, Paris 1926 (mit Bibliogr. bis 1925);
O. Walzel, Von erlebter Rede, in: *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926;
W. Günther, *Probleme der Rededarstellung*. Untersuchungen zur direkten, indirekten u. »erlebten« Rede im Deutschen, Französischen u. Italienischen. Diss. Bern 1928;

F. TODEMANN, Die erlebte Rede im Spanischen, *Roman. Forschungen* 44, 1930;
DUJARDIN, *Le monologue intérieur.* Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de J. Joyce et dans le roman contemporain, 1931;
W. BÜHLER, *Die erlebte Rede im englischen Roman*, Zürich, Leipzig 1937;
O. FUNKE, Zur »Erlebten Rede« bei J. Galsworthy, in: *Wege u. Ziele*, Bern 1945;
M. J. FRIEDMAN, *Stream of Consciousness:* A Study in Literary Method, Yale Univ. Press, 1955;
G. STORZ, *Sprache u. Dichtung*, 1957;
R. LANGBAUM, *The Poetry of Experience*, London 1957;

Zur Einwirkung des Symbolismus auf die französische Syntax:

F. BRUNOT, La langue française de 1815 à nos jours, in: L. Petit de Juleville *Hist. de la langue et littér.*, Bd. 8, Paris 1899;
O. HACHTMANN, *Die Vorherrschaft substantivischer Konstruktionen im modernen französischen Prosastil*, Berlin 1912;
L. SPITZER, Die syntaktischen Errungenschaften der Symbolisten, in: *Aufs. zur roman. Syntax u. Stilistik*, 1918;
A. LOMBARD, *Les constructions nominales dans le français moderne*, Upsala 1930;

Zu Periode und Redeform:

W. PORZIG, *Aischylos*, 1926;
R. BRÄUER, *Der Stilwille Mérimées*, Genf 1930;
G. IPSEN, Gespräch u. Sprachform, *Blätter f. dt. Philosophie VI*, 1932;
R. PETSCH, Die epischen Grundformen, in: *Wesen u. Formen der Erzählkunst*, Halle 1934;
W. KAYSER, Sprachform und Redeform in d. Heidebildern der Annette v. Droste-Hülshoff, *Jahrb. d. Freien Dt. Hochstifts*, Frankfurt 1940;
M. CRESSOT, La liaison des phrases dans »Salammbô«, *Le Français moderne*, 1941;
E. STAIGER, Kleists Bettelweib v. Locarno, in: *Meisterwerke dt. Dichtung*, 1943, ²1948;
Sir HERBERT J. C. GRIERSON, The paragraph, in: *Rhetoric and English Composition*, Edinburgh, London 1944;

KAPITEL V · DER AUFBAU
KAPITEL VI · FORMEN DER DARBIETUNG

Allgemeines:

GILBERT MURRAY, Unity and organic construction, in: *The Classical Tradition in Poetry*, Oxford 1927;
L. E. A. SAIDLA, *Essays for the Study of Structure and Style*, New York 1936;
R. TROJAN, Wege zu einer vergleichenden Wissenschaft von d. dichterischen Komposition, in: *Festschr. f. O. Walzel;*
HANS KLEIN, Musikalische Komposition in d. Dichtkunst, *DVj* 8, 1930;
V. LARBAUD, *Technique*, Paris 1932;
HAROLD WESTON, *Form in Literature.* A theory of technique and construction, London 1934;
K. BURKE, *The Philosophy of Literary Form*, London 1941;
H. M. SHEFFER, *Structure, Method and Meaning* (mit ausf. Bibliogr.), New York 1951;
K. HAMBURGER, Zum Strukturproblem d. epischen u. dramat. Dichtung, *DVj* 25, 1951;

Zur Lyrik:

MARIANNE THALMANN, *Gestaltungsfragen der Lyrik*, 1925;
GÜNTHER MÜLLER, Studien zum Formproblem des Minnesangs, *DVj* 1, 1923;
–, hgb. Abschatz, *Anemons u. Adonis Blumen*, Halle 1929;
LEO SPITZER, Über zeitliche Perspektive in d. neueren franz. Lyrik, in *Stilstudien II*, München 1928;
W. SCHADEWALDT, *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion*, Halle 1928;
ROBERT GRAVES, *Contemporary Techniques of Poetry*, 2. Aufl., London 1929;
JOACHIM MÜLLER, Das zyklische Prinzip in d. Lyrik, *GRM* 20, 1932;
E. VOEGE, *Mittelbarkeit u. Unmittelbarkeit in d. Lyrik*, München 1932;
F. GENNRICH, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932;
–, Das Formproblem des Minnesangs, *DVj* 15, 1937;
H. LÜTZELER, Gedichtaufbau u. Welthaltung des Dichters, aufgewiesen am Werk Stefan Georges, *Dichtung u. Volkstum* 35, 1934;
R. PETSCH, Die Aufbauformen des lyr. Gedichts, *DVj* 15, 1937;
–, *Die lyrische Dichtkunst*, Halle 1939;
M. ITTENBACH, *Der frühe dt. Minnesang*. Strophenfügung u. Dichtersprache, Halle 1939;
HELEN MEREDITH MUSTARD, *The lyric Cycle in German Literature*, Columbia Univ. Press 1947;
J. WIEGAND, *Abriß der lyr. Technik*, 1951;
C. BECKER, Das Buch Suleika als Zyklus, in: *Festschr. f. K. Reinhardt*, 1953;

Zum Drama:

G. FREYTAG, *Die Technik des Dramas*, 3. Aufl., Leipzig 1876;
C. STEINWEG, *Corneille*. Kompositionsstudien, Halle 1905;
–, *Racine*. Kompositionsstudien, Halle 1909;
O. SPIESS, *Die dramat. Handlung in Goethes Clavigo, Egmont u. Iphigenie*. Ein Beitrag zur Technik d. Dramas, Halle 1918 (= Bausteine Nr. 17; mehrere Hefte dieser von F. Saran hgbn. Reihe enthalten Analysen von Dramen);
E. ALBERTINI, *La composition dans les ouvrages de Sénèque*, 1923;
O. WALZEL, Shakespeares dramatische Baukunst, in: *Wortkunstwerk*, 1926;
F. JUNGHANS, *Zeit im Drama*, Berlin 1931;
W. MARTINI, *Die Technik der Jugenddramen Goethes*, Weimar 1932;
E. F. FREDRICK, *The Plot and its Construction in the 18th century Criticism of French Comedy*, London 1934;
R. PETSCH, Drei Haupttypen des Dramas, *DVj* 12, 1934;
–, *Wesen u. Formen des Dramas*, Halle 1945;
E. VOLLMANN, *Ursprung u. Entwicklung d. Monologs bis Shakespeare*, Bonn 1934;
D. DIBELIUS, *Die Exposition im dt. naturalist. Drama*, Diss. Heidelberg 1935;
E. KOHLER, L'art dramatique de Lope de Vega, *Revue des cours et conférences* 1936/37;
ALLARDYCE NICOLL, *The English Theatre*, London 1938;
B. W. HEWITT, *The Art and Craft of Play Production*, Toronto 1940;
–, *Play Production, Theory and Practice*, Chicago 1952;
GEORG SEIDLER, Musik u. Sprache im Drama Schillers u. Kleists. Versuch einer neuartigen Verserforschung im Drama, *Dichtung u. Volkstum* 42, 1942;
UNA ELLIS-FERMOR, *The Frontiers of Drama*, London 1945;

RONALD PEACOCK, *The Poet in the Theatre*, London 1946;
J. R. NORTHAM, *Ibsen's Dramatic Method*, London 1953;
B. MARKWARDT, Drama, in: *RL*, 2. Aufl., 1956;
P. SZONDI, *Theorie des mod. Dramas*, 1956;

Zur Epik:

F. SPIELHAGEN, *Beiträge zur Theorie u. Technik d. Romans*, Leipzig 1883;
R. RIEMANN, *Goethes Romantechnik*, Leipzig 1903;
K. FRIEDEMANN, *Die Rolle d. Erzählers in d. Epik*, Leipzig 1910;
G. R. CHESTER, *Art of Short Story Writing*, Cincinnati 1910;
F. LEIB, *Erzählungseingänge in d. dt. Literatur*, Diss. Gießen 1912;
CLAYTON HAMILTON, *The Art of Fiction*, New York 1918 (1939);
PERCY LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, London 1921;
W. DIBELIUS, *Englische Romankunst*. Die Technik d. engl. Romans im 18. u. Anfang d. 19. Jhs., 2. Aufl., Leipzig 1922;
E. WHARTON, *The Writing of Fiction*, London 1925;
E. PRESTON, *Recherches sur la technique de Balzac*, Paris 1926;
O. WALZEL, Objektive Erzählung, in: *Wortkunstwerk*, 1926;
HENRY LÜDEKE, *Die Funktion d. Erzählers in Chaucers epischer Dichtung*, Halle 1928;
E. MUIR, *The Structure of the Novel*, London 1928;
E. SPRANGER, Psychologischer Perspektivismus im Roman, *Jahrbuch d. Freien dt. Hochstifts*, Frankfurt 1930;
M. E. GILBERT, *Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen*, Berlin 1930;
L. SPITZER, Das Gefüge einer cervantinischen Novelle, in: *Romanische Stil- u. Literaturstudien II*, Marburg 1931;
CL. LUGOWSKI, *Die Form der Individualität im Roman*, Berlin 1932;
W. WICKARDT, *Die Formen der Perspektive in Dickens' Romanen*, Berlin 1933;
G. SCHEELE, *Der psychologische Perspektivismus im Roman*, Diss. Berlin 1933;
B. HOGARTH, *The Technique of Novel Writing*, London 1934;
R. PETSCH, *Wesen u. Formen der Erzählkunst*, Halle 1934;
H. BLAKKERT, *Der Aufbau der Kunstwirklichkeit bei M. Proust*. Aufgezeigt an d. Einführung d. Personen, Berlin 1935;
O. LÖHMANN, *Die Rahmenerzählung des Decameron, ihre Quellen u. Nachwirkungen*, Halle 1935;
R. KOSKIMIES, *Theorie des Romans*, Helsinki 1936;
L. LERNER, *Studien zur Komposition des höfischen Romans*, Münster 1936;
W. KELLERMANN, *Aufbaustil und Weltbild Chrestiens im Percevalroman*, 1936;
C. E. KANY, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley 1937;
E. VOGELREICH, *Sternes Verhältnis zum Publikum u. d. Ausdruck dieses Verhältnisses im Stil*, Diss. Marburg 1938;
N. SAPEGNA, *Tecnica, poetica e poesia nelle opere giovanili di Dante*, Rom 1939;
F. G. BLACK, *The Epistolary Novel in the Late 18th Century*. A descript. and bibliogr. study, Eugene (Oregon) 1940;
E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, 5. Aufl., New York 1940;
E. DIESTE, El tiempo épico. Ensayo sobre la novela, *Nosotros XII*, Buenos Aires 1940;
JOAQUIN CASALDUERO, La composición de El Ingenioso Hidalgo D. Quijote, *Revista de Filologia Hispánica* 2, 1940;

–, *Sentido y forma de las novelas ejemplares*, Buenos Aires 1943;
–, La composición del segundo Quijote, *Realidad* 2, 1947;
H. Stolte, *Motivreim u. Aufbaustil: Eilhart und Gottfried*, 1941;
W. v. Wartburg, Flaubert als Gestalter, *DVj* 19, 1941;
R. Trautmann, *Zu Form und Gehalt der Novellen Turgenjews*. Mit 22 Diagrammen. Leipzig 1942 (Des XLIV. Bandes der Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Nr. III);
Artikel: »Voice and Address« und »View-point«, in: *DWL*, 1943;
Phyllis Bentley, *Some Observations on the Art of Narrative*, London 1946;
H. Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, London 1946;
America Castro, La estructura del Quijote, *Realidad* 2, 1947;
W. Matz, *Der Vorgang im Epos*, Hamburg 1947;
T. H. Uzzell, *The Technique of the Novel*, London 1947;
Forms of Modern Fiction, Essays collected in honour of J. Warren Beach, ed by W. V. O'Cónnor, Minneapolis 1948;
H. Petriconi, »Le Sopha« von Crébillon d. J. und G. Kellers »Sinngedicht«, *Roman. Forsch.* 62, 1950;
A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, London 1952;
K. K. Polheim, D. künstler. Aufbau von Mörikes Mozartnovelle, *Euph.* 48, 1954;
W. Kayser, Wer erzählt den Roman?, in: *D. Vortragsreise*, Bern 1958;

KAPITEL VII · DER GEHALT

Zeitschriften für geistesgeschichtliche Forschung:

Deutsche Vierteljahrsschrift (seit 1923);
Journal of the History of Ideas (seit 1940);
Realidad. Revista de ideas (seit 1946);
The Cambridge Journal (seit 1947);

Geistesgeschichtliche Literaturforschung:

W. Dilthey, *Das Erlebnis u. d. Dichtung*, 5. Aufl., Leipzig 1916;
–, Einleitung in d. Geisteswissenschaften, in: *Ges. Schriften* Bd. I, Leipzig 1922;
H. A. Hodges, *W. Dilthey*. An introduction, London 1944;
E. Wechssler, *Über d. Beziehungen zwisch. Weltanschauung u. Kunstschaffen*, Marburg 1911;
F. Medicus, Philosophie u. Dichtung, *Logos* 4, Tübingen 1913;
R. Buchwald, Die Weltanschauung im Kunstwerk, *GRM* 1913;
J. Petersen, *Literaturgeschichte als Wissenschaft*, Heidelberg 1914;
H. Nohl, *Stil u. Weltanschauung*, Jena 1920;
H. Cysarz, *Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft*, München 1926;
H. Read, *Reason and Romanticism*, London 1926;
–, *The Meaning of Art*, London 1954;
E. Ermatinger, Die Idee im Dichtwerk, *Blätter f. dt. Philos.* 2, 1928;
R. Unger, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Ges. Studien I, Berlin 1929;
P. Böckmann, Von den Aufgaben einer geisteswissenschaftl. Literaturbetrachtung, *DVj* 9, 1931;
E. Gilson, *Les idées et les lettres*, Paris 1932;
Basil Willey, *The 17th Century Background*, London 1934;
–, *The 18th Century Background*, London 1940;

–, *19th Century Studies*, London 1949;
EDMUND WILSON, *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature* (u. a. über Dickens), London 1941;
BERNARD HEYL, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*. A study in semantics and evolution, New Haven 1943;
HENRY PEYRE, *Writers and their Critics*, Cornell Univ. Press 1944 (mit Bibliogr. zum Problem d. zeitgen. Kritik);
K. VIËTOR, Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte, *Publications of the Mod. Language Assoc.* 60, 1945;
C. DOCKHORN, D. Rhetorik als Quelle des vorromant. Irrationalismus in d. Literatur- u. Geistesgeschichte, *Nachr. d. Akad. d. Wiss. Göttingen* 1949;

Einige große geistesgeschichtliche Darstellungen:

F. GUNDOLF, *Shakespeare und d. dt. Geist*, Berlin 1911;
E. CASSIRER, *Freiheit und Form*, Berlin 1916;
–, *Idee und Gestalt*, Berlin 1921;
R. UNGER, *Hamann und d. Aufklärung*, 2. Aufl., Jena 1925;
–, *Herder, Novalis u. Kleist*. Studien über d. Entwicklung d. Todesproblems vom Sturm u. Drang zur Romantik, Frankfurt 1922;
H. A. KORFF, *Geist der Goethezeit*, bisher 3 Bde, Leipzig 1923ff;
A. CASTRO, *Pensamiento de Cervantes*, Madrid 1925;
W. REHM, *Der Todesgedanke in d. dt. Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, Halle 1928;
–, *Griechentum u. Goethezeit*. Geschichte eines Glaubens, 3. Aufl., Bern u. München 1951
Aufriß d. dt. Literaturgeschichte, hgb. KORFF u. LINDEN, Leipzig 1930;
P. KLUCKHOHN, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, 2. Aufl., Halle 1931;
L. TONELLI, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Florenz 1933;
PAUL HAZARD, *La crise de la conscience européenne* (1680–1715), Paris 1935 (deutsche Übersetzung: *Die Krise des europäischen Geistes* 1680–1715. Übers. v. Harriet Wegener, Hamburg 1939);
–, *La pensée européenne au XVIIIème siècle*. De Montesquieu à Lessing, 3 Bde, Paris 1946 (dt. Übers.: *Die Herrschaft der Vernunft*, Hamburg 1949);
C. S. LEWIS, *The Allegory of Love*, Oxford 1936;
E. FRANZ, *Deutsche Klassik u. Reformation*, Halle 1937;
A. BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, 2 Bde, Marseille 1937;
GÜNTHER MÜLLER, *Geschichte der dt. Seele*. Vom Faustbuch zu Goethes Faust, Freiburg 1939;
–, *Der Mensch im irdischen Geheimnis*. Schicksal u. Seinsglück, Salzburg, Leipzig 1939;
ARTHUR O. LOVEJOY, *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948;

Einzelnes:

Zu Hebbel: KLAUS ZIEGLER, *Mensch u. Welt in d. Tragödie Hebbels*, Berlin 1938;
Zu Hölderlins »An die jungen Dichter«:
H. O. BURGER, Die Entwicklung des Hölderlinbildes seit 1933, *DVj* 18, 1940 (vgl. d. entsprechenden Referate in *DVj* 1926 (v. Grolman) u. 1934 (Hoffmeister);
W. REHM, Götterstille u. Göttertrauer, *Jahrbuch d. Freien dt. Hochstifts*, Frankfurt 1931, jetzt in *Götterstille und Göttertrauer*. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung. Bern u. München 1951;

P. BÖCKMANN, *Hölderlin u. seine Götter*, München 1936;
W. STEINKUHL, *Hölderlins Kurzoden*, Diss. Münster 1939;
M. KOMMERELL, Die kürzesten Oden Hölderlins, *Deutschunterricht im Ausland* 1943/44 Heft 1.
H. BINDER, Hölderlins Odenstrophe, *Hölderlin Jb.* 1952;

KAPITEL VIII · DER RHYTHMUS

(vgl. Bibliographie zum Kapitel: Vers)

Bibliographisches:

A. RUCKNICH, A Bibliography of Rhythm, *The American journal of psychology*, 1913, 1915; *Zeitschrift f. Ästhetik*, Bd. XXI;
Proceedings of the International Congress of Phonetic Sciences (2. Kongreß: Cambridge 1935; 3. Kongreß: Gent 1938);
H. CHR. WOLFF, D. Problem d. Rhythmus in d. neuesten Literatur (ca. 1930 bis 1940), *Arch. f. d. ges. Phonetik V*, 1941;

Rhythmusforschung:

KARL BÜCHER, *Arbeit und Rhythmus*, 6. Aufl., Leipzig 1924;
J. H. SCOTT, *Rhythmic Verse*, Jowa City 1925;
PIUS SERVIEN (Coculesco), *Essai sur les rhythmes toniques du français*, Paris 1925;
–, *Lyrisme et structures sonores*, Paris 1930;
–, *Les rhythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris 1930;
–, *Science et poésie*, Paris 1947;
W. SUCHIER, Vortrag u. Rhythmus d. französ. Verses, *Zeitschr. f. franz. Sprache u. Liter.* 64;
G. BECKING, *D. musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, 1928;
E. W. SCRIPTURE, *Grundzüge d. engl. Verswissenschaft*, Marburg 1929;
ALBERT VERWEY, *Ritme en metrum*, 1931 (dt. Ausgabe unter d. Titel: *Rhythmus u. Metrik*, Halle 1934);
A. W. DE GROOT, Der Rhythmus, *N* 17, 1932 (mit Bibliogr.);
MARTHA AMREIN-WIDMER, *Rhythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dantes Divina Commedia*, Zürich 1932;
PH. A. BECKER, *Der gepaarte Achtsilber in d. franz. Dichtung*, Leipzig 1934;
W. SCHURIG, *Das Prinzip d. Abstufung im dt. Vers*, Halle 1934;
J. W. HENDREN, *A study of Ballad Rhythm*, Princeton 1936;
FORMONT-LEMERRE, *Le vers français*. Versification et poétique, Paris 1937;
C. CETTI, *Il ritmo in poesia*. Teoria razionale, Como 1938;
A. ARNHOLTZ, *Studier i poetisk og rytmik I:* Princip. Studien zur vergleich. Rhythmik, Kopenhagen 1938;
K. PÖRSCHKE, *Die Versgestalt in Hölderlins Elegienzyklus «Menons Klagen um Diotima» mit einer Untersuchg. über Aufgabe u. Methode wissenschaftl. Versbetrachtung*, Diss. Kiel 1936;
D. SECKEL, *Hölderlins Sprachrhythmus*, Leipzig 1937;
E. LACHMANN, *Hölderlins Hymnen in freien Strophen*, Frankfurt 1937;
W. KAYSER, Vom Rhythmus in dt. Gedichten, *Dichtg. u. Volkstum* 1939;
H. LEEB, *Vom Wesen des Rhythmus*, Leipzig 1941;
I. A. RICHARDS, Rhythm and Metre in: *Principles of Literary Criticism*, 3. Aufl., London 1944;
LUDWIG KLAGES, *Vom Wesen des Rhythmus*, 2. Aufl., Zürich 1944;

AUGUST CLOSS, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, Bern 1947;
T. S. ELIOT, *Der Vers*, 1952;
F. G. JÜNGER, *Rhythmus u. Sprache im dt. Gedicht*, 1952;
H. NOHL, Der Rhythmus, *Die Sammlung* IX, 1954;
W. BEARE, *Latin Verse and European Song*, London 1957;

Zum Kursus:

W. MEYER-SPEYER, Die rhythmische latein. Prosa, in: *Ges. Abhandl. zur mittellatein. Rhythmik II*, Berlin 1905;
ALBERT C. CLARK, *The Cursus in mediævel and vulgar Latin*, Oxford 1910;
E. NORDEN, *Antike Kunstprosa*, 2 Bde, Leipzig 1915/16;
M. G. NICOLAU, *L'origine du »cursus« rhythmique*, Paris 1930;
M. R. DELANEY, *A Study of the Clausulæ in the Works of St. Ambrose*, Diss. Cathol. Univ. Washington 1934;
CARL ERDMANN, Leonidas. Zur wissenschaftl. Lehre von Kursus, Rhythmus u. Reim, in: *Festschr. f. K. Strecker*, Leipzig 1941;

Zum Prosarhythmus:

G. SAINTSBURY, *History of English Prose Rhythm*, London 1912;
WILLIAM M. PATTERSON, *The Rhythm of Prose*, New York 1916;
P. FIJN VAN DRAAT, *Rhythm in Engl. Prose*, Heidelberg 1910;
H. BRÉMOND, *Les deux musiques de la prose*, Paris 1924;
E. MARTIN, *Les symétries du français littéraire*, Paris 1924;
K. BURDACH, Über d. Satzrhythmus d. dt. Prosa, in: *Vorspiel II*, Halle 1925;
R. BLÜMEL, Der Rhythmus der nhd. Prosa, *Zeitschr. f. dt. Philol.* 1935;
R. BRENES-MESÉN, El ritmo de la prosa española, *Hispania* 1938;
M. VANSELOW, Vom Rhythmus des Satzes, *Zeitschr. f. Deutschkunde* 1939;
A. CLASSE, *The Rhythm of English Prose*, Oxford 1939;
J. BRÖMMEL, *Der Rhythmus als Stilelement in Mörikes Prosa*, Leipzig 1941;
P. F. BAUM, *The other Harmony of Prose: an Essay in English Prose Rhythm*, Durham (N. C.) 1952;
E. K. BROWN, *Rhythm in the Novel*, Toronto 1950;

KAPITEL IX · DER STIL

A. DER BEGRIFF DES STILES

Zeitschriften für Stilforschung:

Trivium (seit 1943);
World Journal of the Linguistic Circle New York devoted to the study of linguistic science in all its aspects, hgb. S. F. VANNI, New York (seit 1945);

Bibliographien:

H. HATZFELD, Romanistische Stilforschung, *GRM* 1929, 1931;
–, Nuevas investigaciones estilísticas en las literaturas románicas (1932–45), *Boletin del Instit. de Filologia de la Univ. de Chile IV*, 1946;
E. K. MAPES, Implications of some Recent Studies on Style, *Rlc* 18, 193;
J. PETERSEN, *Die Wissenschaft von d. Dichtung I*, Berlin 1939;
H. ANDERSEN, Bibliografi over nordisk stilforskning, *Nysvensha Studier* 19, 1940;

Das Problem der Stilgeschichte:

E. HOFFMANN-KRAYER, *Geschichte des deutschen Stils in Einzelbildern*, Leipzig 1925;

J. NADLER, Das Problem d. Stilgeschichte, in: *PhLw*, Berlin 1930;
H. BRINKMANN, Grundfragen d. Stilgeschichte, *Zeitschr. f. Deutschkunde* 47;
J. VAN DAM, Literaturgesch. als Stilgesch., *N* 1938;

Der Stilbegriff:

W. P. KER, *Form and Style in Poetry* (London lectures 1914/15) London 1929;
A. VERWEY, *Europäische Aufsätze*, Leipzig 1919;
E. RICKERT, *New Methods for the Study of Literature*, 1927;
H. PONOS, Zur Methode d. Stilforschung, *GRM* 17, 1929;
K. SCHULTZE-JAHDE, *Ausdruckswert u. Stilbegriff*, Berlin 1930;
AMADO ALONSO u. R. LIDA, *Introdución a la estilística romance*, Buenos Aires 1932 (enth. neben Aufsätzen d. Hgber Übersetzungen v. Aufs. v. Bally, El. Richter, Loesch, Hatzfeld);
JUAN CHABÁS, *Vuelo y estilo*, 4 Bde, Madrid 1934 ff;
W. KRAMER, *Inleiding tot de stilistiek*, Groningen 1935;
JOHN MIDDLETON MURRY, *The Problem of Style*, 5. Aufl., London 1936;
ZYGMUNT LEMPICKI, *Le problème de style*, Warschau 1937 (vgl. *Helicon I*, 299);
A. GÖRLAND, *Ästhetik*. Kritische Philos. d. Stils, Hamburg 1937;
TH. SPOERRI, Die stilkritische Methode, in: *Die Formwerdung d. Menschen*, Berlin 1938;
Y. GANDON, *Le démon du style*, Paris 1938;
LOUIS ESTÈVE, *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*, Paris 1938;
E. FALQUI, *Ricerchi di stile*, Florenz 1939;
AMADO ALONSO, The stylistic interpretation of literary texts, *Mod. Lang. Notes* 57, 1942;
W. H. D. ROUSE, Style, in: *Essays and Studies by Members of the English Association*, hgb. N. C. SMITH, Oxford 1942;
F. J. SNIJMAN, *Literêre stijl met die oog op stijlonderzoek*, Assen 1945;
EMMY L. KERKHOFF, *Het begrip stijl*, Groningen 1946;
–, *De Kunst der Stijlinterpretatie*, 1951;
C. F. P. STUTTERHEIM, *Stijlleer*, Den Haag 1947;
MARCEL CRESSOT, *Le style et ses techniques*, Paris 1947;
DAMASO ALONSO, *Poesia española*. Ensayo de métodos y limites estilísticos. Madrid 1951;
H. SEIDLER, *Allgemeine Stilistik*, Göttingen 1953;

Normative Stilistik:

R. M. MEYER, *Deutsche Stilistik*, 2. Aufl., München 1913;
A. ALBALAT, *Comment il ne faut pas écrire*, Paris 1921;
–, *L'art d'écrire*, 26. Aufl., Paris 1926;
F. STROHMEYER, *Der Stil der französischen Sprache*, 2. Aufl., Berlin 1924;
W. SCHNEIDER, *Kleine deutsche Stilkunde*, Leipzig 1925;
M. DEUTSCHBEIN, *Neuenglische Stilistik*, Leipzig 1932;
L. REINERS, *Deutsche Stilkunst*, München 1944;
RODRIGUES LAPA, *Estilística da lingua portuguesa*, Lissabon 1945;
A. QUILLER-COUCH, *On the Art of Writing*, London 1945;

Stilistik der Sprachwissenschaft:

CH. BALLY, *Traité de stylistique française*, Heidelberg, Paris 1921;
–, *Le langage et la vie*, Paris 1916;
FR. PAULHAN, *La double fonction de la langue*, Paris 1929;

E. Winkler, *Grundlegung der Stilistik*, Leipzig 1929;
–, *Stilprobleme d. französ. Gegenwartslyrik*, Wien 1928;
J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris 1941, 2. Aufl., 1946;
J. Lehmann, Besprechg. v. A. Séchehaye, Les trois linguistiques saussuriennes, Zürich o. J., *Deutsche Liter.-Zeitung* 63, 1942, S. 812–19;
H. Seidler, *Allgemeine Stilistik*, 1953;

Le style c'est l'homme même:

B. Croce, *La poesia*, 4. Aufl., Bari 1946;
K. Vossler, Croces Sprachphilosophie, in: *Aus d. roman. Welt IV*, Leipzig 1942;
–, *Geist und Kultur in d. Sprache*, Heidelberg 1925;
–, *Frankreichs Kultur u. Sprache*, 3. Aufl., 1929;
L. Spitzer, *Aufsätze zur roman. Syntax u. Stilistik*, 1918;
–, *Stilstudien*, 2 Bde, München 1928;
L. Spitzer, *Romanische Stil- u. Literaturstudien*, Marburg 1931;
G. Bertoni, *Lingua e pensiero*, Florenz 1932;
–, *Lingua e poesia*, Florenz 1937;
–, *Lingua e cultura*, Florenz 1939;
D. Bartling, *Aantekeningen over stijl, persoonlijkheid en kunstwerk*, Assen 1938;
E. R. Curtius, *Balzac*, 2. Aufl., Bern 1951;
A. Thibaudet, *G. Flaubert*, Paris 1932;
–, *Réflexions sur la littérature*, 2 Bde, Paris 1938ff;
R. Johannet, Péguy écrivain et poète, in: *Itinéraires d'intellectuels*, Paris 1921;
A. Tibaudet, Psychanalyse et critique, *Nouv. revue française* 1. April 1921;
E. Aulhorn, Dichtung u. Psychoanalyse, *GRM* 10, 1922;
O. Rank, *Das Inzestmotiv in Dichtung u. Sage*. Grundzüge einer Psychologie d. dichter. Schaffens, 2. Aufl., Leipzig 1926;
E. Alker, Psychoanalyse u. Literaturwiss., *N* 12, 1927;
C. G. Jung, Psychologie u. Dichtung, in: *PhLw*, Berlin 1930;
W. Muschg, *Psychoanalyse u. Literaturwiss.*, Zürich 1930;
H. Pongs, Psychoanalyse u. Dichtung, *Euphorion* 34, 1933;
J. F. Pastor, Zur Problematik d. Anwendung d. psychoanalyt. Methode auf literar. Gebiet, *N* 22, 1936/37;
Pierre Trahard, La poésie et la psychanalyse, in: *Le mystère poétique*, Paris 1940;
C. S. Lewis, *Psycho-Analysis and Literary Criticism*. Essays and Studies XXVII, 1941.

Stilistik unter dem Einfluß der Kunstwissenschaft:

H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915;
O. Walzel, *Gehalt u. Gestalt im Kunstwerk d. Dichters*, Potsdam 1923;
–, *Wechselseitige Erhellung d. Künste*, Berlin 1917;
–, *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926;
K. Vossler, Über wechsels. Erhellung d. Künste, in: *Aus d. roman. Welt II*, Leipzig 1940;
H. Nohl, *Stil u. Weltanschauung*, Jena 1920;
F. Strich, *Deutsche Klassik u. Romantik*, 4. Aufl., Bern 1949;
F. Schürr, *Das altfranzös. Epos*. Zur Stilgesch. u. inneren Form der Gotik, München 1926;

TH. SPOERRI, *Renaissance u. Barock bei Ariost u. Tasso*, Bern 1932;
E. ERMATINGER, Zeitstil u. Persönlichkeitsstil, *DVj* 4, 1926;
W. SCHNEIDER, *Ausdruckswerte d. dt. Sprache*, Leipzig 1931;

Stil als Werkstil:

H. AMMANN, *Die menschliche Rede*, 2 Bde, Lahr 1928;
R. ALEWYN, *Vorbarocker Klassizismus*. Vergleich zwischen d. Antigone d. Sophokles u. d. Übersetzung v. Opitz, Heidelberg 1926;
E. STAIGER, *Die Zeit als Einbildungskraft d. Dichters*, Zürich 1939;
–, *Meisterwerke dt. Sprache*, 1943, [2]1948;
–, *Die Kunst der Interpretation*, *Neopil.* 35, 1951;
K. MAY, *Faust II. Teil*. In der Sprachform gedeutet, Berlin 1936;

Zum Problem des literarischen Realismus:

R. ALEWYN, Naturalismus bei Neidhart, *Zeitschr. f. dt. Philol.* 54;
–, *J. Beer*, Leipzig 1932;
CL. LUGOWSKI, *Wirklichkeit u. Dichtung*. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung H. v. Kleists, Berlin 1936;
K. VOSSLER, *Realismo e religião na poesia luso-espanhola do século de oiro*, Lissabon 1944;
E. AUERBACH, *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in d. abendl. Literatur, [2]Bern 1959;
CH. CAULDWELL, *Illusion and Reality*. A study of the sources of poetry, London 1947;
E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur u. latein. Mittelalter*, Bern 1948, S. 390f.;
G. LUKACS, *Essays über Realismus*, Berlin 1948;
R. BRINKMANN, *Wirklichkeit u. Illusion*, 1957;

Sprache und Stil:

P. BINSWANGER, *Die ästhet. Problematik Flauberts*. Untersuchungen zum Problem v. Sprache u. Stil in d. Literatur, Frankfurt 1934;
F. KAUFMANN, Sprache als Schöpfung, *Zschr. f. Ästhet.* 38, 1934;
A. CHURCH, *A Bibliography of Symbolic Logic*, Baltimore 1937–39;
KAZIMIERZ WÓYCICKI, *L'unité du style dans l'œuvre poétique* (vgl. *Helicon* 1, S. 299);
W. M. URBAN, *Language and Reality*. The philosophy of language and the principles of symbolism, London 1939;
ROLF PIPPING, *Språk och stil*, Stockholm 1940;
E. FENZ, *Laut, Wort, Sprache und ihre Deutung*, Wien 1940;
M. KOMMERELL, Die Sprache u. das Unaussprechliche, in: *Geist u. Buchstabe*, 2. Aufl., Frankfurt 1942;
H. MAEDER, *Versuch üb. d. Zusammenhang v. Sprachgeschichte u. Geistesgeschichte*, Zürich 1945;
W. EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, [2]London 1947;
F. STRICH, Dichtung u. Sprache, in: *Der Dichter u. d. Zeit*, Bern 1947;
LEO SPITZER, *Linguistics and Literary History; Essays in Stylistics*. Princeton 1948;
–, *A Method of Interpreting Literature*, Northampton 1949;
J. PFEIFFER, *Umgang mit Dichtung*, 6. Aufl., Leipzig 1949;

L. WEISGERBER, Die Sprache im Bereich der Kunst, in: *Die Muttersprache im Aufbau unserer Kultur*, 1950;
G. STORZ, *Sprache und Dichtung*, 1957;

B. STILFORSCHUNG

Zu Mallarmé:

A. THIBAUDET, *La poésie de Mallarmé*, 2. Aufl., Paris 1926;
F. RAUHUT, *Das Romantische u. Musikalische in d. Lyrik Mallarmés*, Marburg 1926;
–, *Das französische Prosagedicht*, Hamburg 1929;
J. ROYÈRE, *Mallarmé*, Paris 1927;
CH. E. RIETMANN, *Vision et mouvement chez Mallarmé*, Paris 1932;
H. COOPERMAN, *The Aesthetics of Mallarmé*, New York 1935;
W. NAUMANN, *Der Sprachgebrauch Mallarmés*, Bonn 1936;
D. A. K. AISH, *La métaphore dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris 1938;
A. BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, 2 Bde, Marseille 1937;
K. WAIS, *Mallarmé*, 2. Aufl., München 1951;
C. M. BOWRA, *The Heritage of Symbolism*, London 1943;
TH. SPOERRI, Stil der Ferne, Stil der Nähe, *Tr* 2, 1944;
SVEND JOHANSEN, *Le symbolisme*, Kopenhagen 1945;
CARLO BO, *Mallarmé*, Mailand 1945;
Zeitschrift «Les Lettres», numéro spécial: *Mallarmé;* 3° année, Paris 1948;
Zeitschrift L'Immagine, *Ommaggio a Mallarmé;* vol. II, nr. 9–10, 1948;
Zeitschrift The Romanic Review: *The Poetics of French Symbolism;* vol. XLVI, nr. 3, 1953;

Klangstilistik:

MALLARMÉ, *Les mots anglais*, Paris 1878;
–, *La musique et les lettres*, Paris 1891;
RENÉ GHIL, *Traité du verbe*, Paris 1886 (Programm d. sogen. Instrumentisme);
P. BEYER, Über Vokalprobleme u. Vokalsymbolismus in d. neueren dt. Lyrik, in *Festschr. f. B. Litzmann*, 1920;
E. FIESEL, *Die Sprachphilosophie d. dt. Romantik*, 1927;
A. J. TRANNOY, *La musique des vers*, Paris 1929;
P. SERVIEN (Coculesco), *Lyrisme et structures sonores*, Paris 1930;
H. WERNER, *Grundfragen der Lautphysiognomik*, Leipzig 1932;
H. LÜTZELER, Die Lautgestaltung in d. Lyrik, *Zeitschr. f. Ästhetik* 29, 1935;
J. VENDRYES, La phonologie et la langue poétique, *Revue des cours et conférences*, 1935/36;
L. TARUSCHIO, *Nuova stilistica, ovvero dell'elemento musicale in letteratura*, Macerata 1936;
K. KNAUR, Die klangästhetische Kritik d. Wortkunstwerks am Beispiel französ. Dichtung, *DVj* 15, 1937;
W. SCHNEIDER, Über die Lautbedeutsamkeit, *Zschr. f. dt. Phil.* LXIII, 1938;
F. KAINZ, Die Sprachästhetik d. Jüngeren Romantik, *DVj* 16, 1938;
R. PETSCH, Zur Tongestaltung in d. Dichtung, in: *Festschr. f. J. Petersen*, Leipzig 1938;
E. SITWELL, *A poet's notebook*, London 1943;
F. TROJAN, *D. Ausdruck von Stimme u. Sprache. Eine phonet. Lautstilistik*, 19;
F. FLORA, *La Poesia Ermetica*, 2. Aufl., Bari 1947;
F. LOCKEMANN, *D. Gedicht u. seine Klanggestalt*, 1952;

Einzelne Stilzüge:

Bild, Symbol:

E. Huguet, *Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de V. Hugo*, 2 Bde, Paris 1904/05;
Pierre de la Juillière, *Les images dans Rabelais*, Halle 1912;
L. Ch. Baudouin, *Le symbole chez Verhaeren*, Genf 1924;
Federico Olivero, A Study on the Metaphor in Dante, *Giornale dantesco* 1925;
–, *The Representation of the Image in Dante*, Turin 1936;
R. Crétin, *Les images dans l'œuvre de Corneille*, 1927;
Eunice Joiner Gates, *The Metaphors of Luis de Góngora*, Philadelphia 1933;
F. E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, Cambridge 1935;
W. Clemen, *Shakespeares Bilder*, Bonn 1936;
Irma Tiedke, *Symbole u. Bilder im Werke Prousts*, Hamburg 1936;
M. Praz, *Studies in 17th century Imagery I*, London 1939;
Marion B. Smith, *Marlowe's Imagery and the Marlowe Canon*, Philadelphia 1940;
E. Fiser, *Le symbole littéraire*. Essai sur la signification du symbole chez Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Bergson et Proust, 1941;
H. Peyre, L'image du navire chez Baudelaire, *Mod. Language Notes* 44;
Marc Eigeldinger, *Le dynamisme de l'image dans la poésie française*, Neuchâtel 1943;
Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Illinois 1947;
Fritz Strich, Das Symbol in d. Dichtung, in: *Der Dichter u. d. Zeit*, Bern 1947;
R. Bultmann, Zur Gesch. d. Lichtsymbolik im Altertum. *Philologus* 97, 1948;
Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, London 1949;
Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, 3London 1951;
–, *Studies of type-images in Poetry, Religion and Philosophy*, London 1951;
F. March, *Wordsworth's Imagery*, New Haven 1952;
W. Emrich, D. Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes »Wanderjahre«, *DVj* 26, 1952;
–, Symbolinterpretation u. Mythenforschung, *Euph.* 47, 1953;
H. v. Beit, *Symbolik des Märchens*, 1952;
W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*, New York 1955;
W. Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, 2. Aufl. 1958;

Epitheton:

E. J. Robertson, *L'épithète dans les œuvres lyriques de V. Hugo*, Paris 1927;
G. B. Roberts, *The Epithet in Spanish Poetry of the Romant. Period*, Iowa 1936;

Aufzählung:

L. Spitzer, *La enumeración caótica en la poesía moderna* (Colección de Estudios Estilísticos, Anejo I), Instituto de Filología, Buenos Aires 1945;

Raum und Zeit:

Joh. Klein, Das Raumerlebnis in d. Lyrik Eichendorffs, *Zeitschr. f. Ästhetik* 29, 1935;
René Wehrli, *Eichendorffs Erlebnis u. Gestaltung d. Sinnenwelt*, Frauenfeld, Leipzig 1938;
D. Seckel, Hölderlins Raumgestaltung, *Dichtg. u. Volkstum* 39, 1938;
H. A. Stein, *Die Gegenstandswelt im Werke Flauberts*, Diss. Köln 1938;

E. STAIGER, *Die Zeit als Einbildungskraft d. Dichters*, Zürich 1939;
FR. MEHMEL, *Virgil u. Appollonius Rhodius*. Untersuchungen über d. Zeitvorstellungen in d. antiken epischen Erzählung, Hamburg 1940;
M. BULAND, *The Presentation of Time in the Elizab. Drama*, Yale Univ. 1946;
A. A. MENDILOW, *Time and the Novel*, London 1952;
G. HESS, Die Landschaft in Baudelaires Fleurs du Mal, *Sitz.-Ber. Heidelberg* 1953;

Stilmonographien:

ALFREDO GALLETTI, *La poesia e l'arte di G. Pascoli*, Bologna 1924;
H. HATZFELD, *Don Quijote als Wortkunstwerk*, Leipzig 1927;
M. DEUTSCHBEIN, *Shakespeares Macbeth als Drama d. Barock*, Leipzig 1936;
C. PRIVITERA, *La poesia e l'arte di Tasso*, Messina 1936;
E. STAIGER, *Meisterwerke deutscher Sprache*, Zürich 1943, ²1948;
J. M. M. ALER, *Im Spiegel der Form*. Stilkritische Wege zur Deutung von Stefan Georges Maximindichtung, Amsterdam 1947;
LEVIN L. SCHÜCKING, *Shakespeare und der Tragödienstil seiner Zeit*, Bern1947;
C. M. BOWRA, *The Romantic Imagination*, London 1950;
Für die französische Literatur vgl. die Collection »*Mellotée*«; darin z. B. E. FARAL, *La chanson de Roland*, Paris 1933; GUSTAVE REYNIER, *Etude et analyse de »Les femmes savantes« de Molière*, Paris 1936 u. a.;

Zum Prosastil:

G. LANSON, *L'art de la prose*, Paris 1908;
G. LOESCH, *Die impressionistische Syntax d. Brüder Goncourt*, Nürnberg 1919;
EUGÈNE-LOUIS MARTIN, *Les symétries de la prose dans les principaux romans de V. Hugo*, Paris 1925;
GASTON GUILLAUMIE, *L. Guez de Balzac et la prose française*, Paris 1927;
L. SPITZER, *Stilstudien*, 2 Bde, München 1928;
HERBERT READ, *English Prose Style*, London 1928;
B. DOBRÉE, *Modern Prose Style*, 1934;
R. OLBRICH, *Syntaktisch-stilische Studien über Benito Pérez Galdós*, Hamburg 1937;
E. BENDS, *P. Valéry et l'art de la prose*, Göteborg, Leipzig 1937;
G. JAHN, *Studien zu Eichendorffs Prosastil*, Leipzig 1937;
H. LINDIG, *Der Prosastil L. Tiecks*. Diss. Leipzig 1937;
J. DUSTMANN, *Eichendorffs Prosastil*, Diss. Bonn 1938;
JOH. PRADEL, *Studien zum Prosastil Brentanos*, Halle 1939;
RENATA EGGENSCHWYLER, *Saggio sulle stile di B. Cellini*, Zürich 1940;
ANTÓNIO M. G. FERREIRA, *O estilo de »Eurico« de Alex. Herculano*, Coimbra 1945;
R. A. SAYCE, *Style in French Prose: a Method and Analysis*, London 1953;

Stiluntersuchungen verschiedener Fassungen:

A. ALBALAT, *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des auteurs* Paris 1905;
R. GLOTZ, *Essai sur la psychologie des variantes des »Contemplations« de V. Hugo*, Paris 1924;
F. A. DE BENEDETTI, *L'arte di Ludovico Ariosto*, Bologna 1925;
LÉON PIERRE-QUINT, *Comment travaillait Proust*, Paris 1928;

H. W. HAGEN, *Rilkes Umarbeitungen*, Leipzig 1931;
H. KEIFERT, *Die Wandlungen Goethescher Gedichte zum klassischen Stil*, Jena 1932;
A. PANTKE, *G. Flauberts «Tentation de St. Antoine»*. Ein Vergleich d. drei Fassungen, Diss. Leipzig 1936;
D. L. DEMOREST, Les suppressions dans le texte de M^me^ Bovary, in: *Mélanges Huguet*, 1940;
TINO KAISER, *Vergleich der verschiedenen Fassungen von Kleists Dramen*, Bern 1944;
H. KUNISCH, *A. Stifter*, Berlin 1950 (zu den Fassungen der «Mappe»);

KAPITEL X · DAS GEFÜGE DER GATTUNG

Allgemeines:

F. BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris 1890;
R. LEHMANN, *Deutsche Poetik*, München 1908;
E. BOVET, *Lyrisme, épopée, drame. Une loi de l'histoire littéraire expliquée*, Paris 1911;
B. CROCE, *Estetica*, 8. Aufl., Bari;
–, Per una poetica moderna, in: *Festschr. f. K. Vossler*, Heidelberg 1922;
–, *La poesia*, 4. Aufl., Bari 1946;
R. K. HACK, The Doctrine of the Literary Forms, *Harvard studies in classical philol.* 27, 1916;
ERNST HIRT, *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*, Leipzig, Berlin 1923;
R. HARTL, *Versuch einer psycholog. Grundlegung der Dichtungsgattungen*, Wien 1924;
R. PETSCH, *Gehalt u. Form*, Dortmund 1925;
–, Gattung, Art u. Typus, *Forschungen u. Fortschr.* 10 (Nr. 7);
J. PETERSEN, Zur Lehre von den Dichtungsgattungen, in: *Festschr. f. Sauer*, 1926;
–, *Die Wissenschaft von d. Dichtung I*, Berlin 1939;
G. MÜLLER, Bemerkungen zur Gattungspoetik, *Philosoph. Anzeiger* 3, 1929;
–, *Die Gestaltfrage in d. Literaturwiss. u. Goethes Morphologie*, Halle 1944;
–, Morphologische Poetik, *Helicon* 5, 1943;
H. FRIEDEMANN, *Die Welt der Formen*, 2. Aufl., 1930;
A. JOLLES, *Einfache Formen*, Halle 1930;
K. VIËTOR, Probleme der literarischen Gattungsgeschichte, *DVj* 9, 1931;
J. E. SPINGARN, *Creative Criticism*, 2. Aufl., Oxford 1931;
N. NAVA, *Introduzione ad una poetica nova*, Modena 1936;
MARIANNE WEICKERT, *Die literarische Form von Machiavells Principe*. Eine morpholog. Untersuchung, Würzburg 1937;
P. v. TIEGHEM, La question des genres littéraires, *Helicon* 1, 1938;
G. P. SCARLATA, *I fondamenti della poetica*, Palermo 1939;
Actes du 3e Congrès international d'histoire littéraire (Lyon 1939, sämtlich zum Gattungsproblem), *Helicon* 2, 1940;
IRENE BEHRENS, *Die Lehre von d. Einteilung der Dichtkunst*, Halle 1940;
GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Teoria y historia de los géneros literários*, 2. Aufl., Barcelona 1941;
K. BURKE, *The Philosophy of Literary Form*, 1941;

K. Krause, *Werkstatt d. Wortkunst*. Eine Poetik in Selbstzeugnissen der Dichter, München 1942;
J. Schwarz, Der Lebenssinn d. Dichtungsgattungen, *Dichtg. u. Volkstum*, 42, 1942;
J. J. Donohue, *The Theory of Literary Kinds* I, Iowa 1943, II, 1949;
Kurt Berger, Die Dichtung im Zusammenhang d. Künste, *DVj* 21, 1943;
A. Warren, *Theories of Genres from the Renaissance to the Present*, (vgl. DWL, S. 105);
W. Kayser, *O problema dos géneros literários*, Separ. Coimbra 1944;
Stephen Gilman, El tiempo y el género literario en la Celestina, *Revista de filol. hispánica* 1945;
E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946, ²1956;
H. Focillon, *La vie des formes*, ²Paris 1947; dt. Übers. Bern 1954;
M. Fubini, Genesi e storia dei generi letterari, in: *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, hsg. A. Momigliano, Bd. II. Mailand 1948;

Zur Lyrik:

F. Sieburg, *Die Grade d. lyrischen Formung*, Diss. Münster 1920;
J. B. Habbell, *An Introduction to Poetry*, New York 1922;
W. P. Ker, *The Art of Poetry*, Oxford 1923;
Marianne Thalmann, *Gestaltungsfragen d. Lyrik*, München 1925;
J. Pfeiffer, *D. lyr. Gedicht als ästhet. Gebilde*, Halle 1931;
Herbert Read, *Form in Modern Poetry*, London 1932;
R. Petsch, *Die lyrische Dichtkunst*, Halle 1939;
Günther Müller, Die Grundformen d. dt. Lyrik, in: *Von dt. Art in Sprache u. Dichtg. V*, Berlin 1941;
M. Kommerell, *Gedanken über Gedichte*, 1943 (1956);
Erich Kahler, Was ist ein Gedicht? *D. Neue Rundschau* 1950;
Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden 1951;
F. Lockemann, *D. Gedicht und seine Klanggestalt*, 1952;
M.-H. Kaulhausen, *Die Gestalt des Gedichtes, seine sprechkundl. Interpretation u. Nachgestaltung*, 1953;
H. Friedrich, *D. Struktur d. mod. Lyrik*, 1956;

Zum Drama:

K. Vossler, Dreierlei Begriffe vom Drama, in: *Aus d. roman. Welt II*, Leipzig 1940;
W. Benjamin, *Ursprung d. dt. Trauerspiels*, Berlin 1928;
A. Perger, *Einortsdrama u. Bewegungsdrama*, Brünn 1929;
R. Petsch, Die innere Form d. Dramas, *Euphorion* 1930;
–, *Wesen und Formen des Dramas*, Halle 1945;
O. Görner, *Vom Memorabile zur Schicksalstragödie*, Berlin 1931;
J. Körner, Tragik und Tragödie, *Pr. Jbb.* CCXXV, 1931;
J. Second, La signification de la tragédie, *Revue des cours et conférences* 1935/36;
Jean Bérand, *Initiation à l'art dramatique*, Montreal 1936;
F. L. Lucas, *Tragedy*. In relation to Aristotle's Poetics, 3. Aufl., London 1935;
N. S. Wilson, *European Drama*, London 1937;
Fr. Güttinger, *Die romantische Komödie u. d. dt. Lustspiel*, Frauenfeld, Leipzig 1939;

J. K. FAIBLEMAN, *In Praise of Comedy*, New York 1939;
H. BAKER, *Introduction to Tragedy*, Louisiana State Univ. Pr. 1939;
M. KOMMERELL, *Lessing u. Aristoteles*. Untersuchungen über d. Theorie d. Tragödie, Frankfurt 1940;
P. KLUCKHOHN, Die Arten des Dramas, *DVj* 19, 1941;
KURT WEIGAND, *Situation u. Situationsgestaltung in d. Tragödie*, Dresden 1941;
H. J. BADEN, *Das Tragische*. Die Erkenntnisse d. griech. Tragödie, Berlin 1941;
E. BUSCH, *Die Idee d. Tragischen in d. dt. Klassik*, Halle 1942;
O. ROMMEL, Komik u. Lustspieltheorie, *DVj* 21, 1943;
ARTHUR PFEIFFER, *Ursprung u. Gestalt d. Dramas*. Studien zu einer Phänomenologie d. Dichtkunst u. Morphologie d. Dramas, Berlin 1943;
UNA ELLIS-FERMOR, *The Frontiers of Drama*, London 1945;
A. R. THOMPSON, *The Anatomy of Drama*, Berkeley 1946;
RONALD PEACOCK, *The Poet in the Theatre*, London 1946;
–, *The Art of Drama*, London 1957;
MOODY E. PRIOR, *The Language of Tragedy*, Columb. Univ. Pr. 1947;
B. v. WIESE, *Die dt. Tragödie von Lessing bis Hebbel*, ²1952;
K. JASPERS, *Über das Tragische* (1947), 1952;
Tragic Themes in Western Literature, hgb. Cleanth Brooks, New Haven, 1955;
O. MANN, *Poetik der Tragödie*, Bern 1958;

Zu Garretts »Frei Luiz de Sousa«:

EM. WISMER, *Der Einfluß d. dt. Romantikers Zach. Werner in Frankreich*, Neuchâtel 1928;
HENRI GLAESENER, La malédiction paternelle dans le théâtre romantique et le drame fataliste allemand, *Rcl* 1930;
ANDRÉE CRABBÉ ROCHA, *O teatro de Garrett*, Coimbra 1944;

Zur Epik:

W. P. KER, *Epic and Romance*, London 1896;
H. KEITER u. T. KELTEN, *Der Roman*. Theorie u. Technik, Essen 1912;
GEORG LUKACS, *Die Theorie des Romans*, Berlin 1920;
W. FLEMMING, *Epik u. Dramatik*, Karlsruhe 1925, 2. Aufl., Bern 1955;
ORTEGA Y GASSET, Ideas sobre la novela, in: *La deshumanización del arte*, Madrid 1925;
M. SOMMERFELD, Romantheorie u. Romantypus d. dt. Aufklärung, *DVj* 4, 1926;
K. VOSSLER, Der Roman bei den Romanen (1927), in: *Aus d. roman. Welt IV*, Leipzig 1940;
G. DUHAMEL, *Essai sur le roman*, Paris 1927;
FRANÇOIS MAURIAC, *Le roman*, Paris 1928;
–, *Le romancier et ses personnages*, Paris 1933;
A. HIRSCH, *Der Gattungsbegriff Novelle*, Berlin 1928;
M. BARRIERE, *Essai sur l'art du roman*, Paris 1931;
I. WORTIG, *Der Wendepunkt in d. neuen dt. Novelle u. seine Gestaltung*, Diss. Frankfurt 1931;
R. PETSCH, *Wesen u. Formen d. Erzählkunst*, Halle 1934;
HUGH WALPOLE, *Tendencies of the Modern Novel*, London 1934;

HENRY JAMES, *The Art of the Novel*, London 1935 (postum);
WALTER RALEIGH, *The English Novel*, London 1935;
R. KOSKIMIES, *Theorie des Romans*, Helsinki 1935;
W. VETTERLI, *Die ästhet. Deutung u. d. Problem der Einheit der Göttlichen Komödie in der neueren Literaturgesch.*, Straßburg 1935;
H. A. EBING, *Die dt. Kurzgeschichte*, 1936;
EDWIN MUIR, *The Structure of Novel*, 3. Aufl., London 1938;
D. DE GUZMAN, De la novela. Sus origines y desenvolvimiento, *Anuario Acad. Columb. de la lengua*, Bogotá 1938;
M. RATNER, *Theory and Criticism of the Novel in France from l'Astrée to 1750*, New York 1938;
H. RIEFSTAHL, *Der Roman des Apuleius*. Beitrag z. Romantheorie, Frankfurt 1938;
A. THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, Paris 1938;
J. R. FREY, Bibliographie zur Theorie u. Technik d. dt. Romans (1910–1938), *Modern Language Notes* 54;
W. KRAUSS, Novela-Novella-Roman, *Zeitschr. f. roman. Philol.* 60, 1939;
W. SCHÄFER, D. Wesen der epischen Dichtung, *Zschr. f. Kulturphil.* 1939;
PH. A. BECKER, Vom Kurzlied zum Epos, *Zeitschr. f. franz. Sprache u. Liter.* 1940;
K. HAEDENS, *Paradoxe sur le roman*, Marseille 1941;
EDGARD MERTNER, Zur Theorie der Short Story in England und Amerika, *Anglia* LXV, 1941;
EDUARDO DIESTE, El tiempo épico. Ensayo sobre la novela, *Nosotros* 48/49, Buenos Aires;
R. CAILLOIS, *Puissances du roman*, Marseille 1942;
C. M. BOWRA, *From Virgil to Milton*, London 1945;
W. C. CROSS, *The Modern English Novel*, Yale 1946;
V. H. DEBIDOUR, Epique et Epopée, in: *Saveurs des lettres*. Problèmes littéraires, Paris 1946;
ROBERT LIDDELL, *A Treatise on the Novel*, London 1947;
G. MÜLLER, *Die Bedeutung d. Zeit in d. Erzählkunst*, Bonn 1947;
–, Über d. Zeitgerüst des Erzählens, *DVj* 1950;
SEAN O'FAOLIN, *The Short Story*, London 1948;
F. ALTHEIM, *Roman u. Dekadenz*, Tübingen 1951.
A. A. MENDILOW, *Time and the Novel*, London 1952;
KL. DODERER, *D. Kurzgeschichte in Dtschld. Ihre Form u. ihre Entwicklung*, 1953;
R. LIDDELL, *Some Principles of Fiction*, London 1953;
W. PABST, *Novellentheorie u. Novellendichtung. Zur Gesch. ihrer Antinomie in d. roman. Literaturen*, 1953;
STAFFAN BJÖRCK, *Romanens Formvärld*, Stockholm 1953;
B. v. ARX, *Novellistisches Dasein. Spielraum einer Gattung in d. Goethezeit*, Zürcher Beitr. V, 1954;
J. KLEIN, *Geschichte der dt. Novelle*, Wiesbaden 1954;
R. HUMPHREY, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley 1954;
E. LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, 1955;
F. STANZEL, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien 1955;
B. v. WIESE, *Die dt. Novelle von Goethe bis Kafka*, 1956;
F. LOCKEMANN, *Gestalt u. Wandlungen d. dt. Novelle*, 1957.

فهرس

الجزء الأول

الفصل العاشر

بنية النوع الأدبي

تصفيف، إخراج وطبع : دار الحكمة

91، شارع ديدوش مراد، الجزائر
رقم الهاتف: 00213.21.23.58.83
البريد الالكتروني: dar_elhikma@yahoo.fr
الموقع الالكتروني: www.hikmahouse.com

تصميم الغلاف : جويزة حماش



عين النويصي
27-51-01

كان اهتمام الناقد كايزر منصبا على جانبين، الجانب التحليلي فيما يتصل بالمحتوى والشعل والأشكال اللغوية، والجانب التركيبي فيما يتصل بالقيمة الفنية والأسلوب والنوع الأدبي. فالشعر عنده يقف مع تاريخ الأدب على صعيد واحد ويعد قضية جوهرية في علم الأدب. كل ذلك يعرضه المؤلف بطريقة بارعة وأسلوب أنيق.

الأستاذ أبو العيد دودو من مواليد 1934 بدوار تمنجر - قرية صغيرة في بلدية العنصر - ولاية جيجل.

وقد شارك في عدة ملتقيات ومؤتمرات في الجزائر وفي بعض البلدان العربية، كما قام بعدة رحلات في الوطن العربي وبعض البلدان الأوربية والأسيوية، من بينها الإتحاد السوفياتي السابق والصين الشعبية، وكتب القصة والمسرحية والدراسة النقدية والدراسة المقارنة وقصيدة النثر، ومارس الترجمة إلى العربية من أكثر من لغة، كما ترجم إلى الألمانية بعض قصصه وبعض المقطوعات الشعرية للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة، نشرت في المجلات والمجموعات القصصية المترجمة من لغات عديدة إلى الألمانية.

للدكتور أبو العيه أودو مؤلفات عديدة أهما :

- من أعماق الجزائر
- جزائريات
- صور سلوكية
- شاعر وقصيدة
- بحيرة الزيتون
- القصص النمساوي
- دار الثلاث
- مذكرات بفايفر
- الطريق الفضي
- حديقة الحب
- الطعام والعيون
- مسرحية بادن
- كتب وشخصيات
- كتاب الطريق والفضيلة للاوتسي
- دراسات أدبية مقارنة
- ما هي العولمة لأريش بك
- هاملت وعطيل
- مختارات شعرية ونثرية لغوته

ردمك : 1-10-906-9961